

Van discours tot counterdiscours:

een thematisch-stilistische analyse van
vier Britse working-class films (1995-2000).
Trainspotting (1996), Brassed Off (1996),
The Full Monty (1997), Billy Elliot (2000)

Promotor: Prof. Dr. W. Hesling
Onderzoekseenheid:
Instituut voor Mediastudies [IMS]

Proefschrift tot het verkrijgen
van de graad van:
Doctor in de Sociale Wetenschappen
aangeboden door
Renaat VANDEKERKHOF

Van discours tot counterdiscours:
een thematisch-stilistische analyse van
vier Britse working-class films (1995-2000).
Trainspotting (1996), Brassed Off (1996),
The Full Monty (1997), Billy Elliot (2000)

Renaat VANDEKERKHOF

Proefschrift tot het verkrijgen van de graad van
Doctor in de Sociale Wetenschappen

Nr. 254

Samenstelling van de examencommissie:

Prof. Dr. Rudi Laermans (voorzitter)
Prof. Dr. Willem Hesling (promotor)
Prof. Dr. Gust De Meyer
Prof. Dr. Jan Van den Bulck
Prof. Dr. Daniël Biltereyst [Universiteit Gent]
Prof. Dr. Bert Hogenkamp [Vrije Universiteit Amsterdam, NL]

2014

De verantwoordelijkheid voor de ingenomen standpunten berust alleen bij de auteur.

Gepubliceerd door:

Faculteit Sociale Wetenschappen - Onderzoekseenheid: Instituut voor Mediastudies [IMS], KU Leuven,
Parkstraat 45 bus 3603 - 3000 Leuven, België.

© 2014 by the author.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur / No part of this book may be reproduced in any form without the permission in writing from the author.

D/2014/8978/1

Voorwoord

Waarom een doctoraat over de representatie van de working-class in Britse speelfilms? De lotgevallen van arbeiders – mijnwerkers in het bijzonder – en de weergave van deze lotgevallen heeft me altijd al geboeid. Komende uit Limburg en een familie met verscheidene mijnwerkers, liggen films met een dergelijke focus me nauw aan het hart. Het proces van dit onderzoek kende, net zoals de belevenissen van de arbeiders op het witte doek, diverse ups en downs. Tijdens mijn onderzoek heb ik een boeiend en dynamisch gezinsleven gekregen. Het schrijfproces zelf heb ik voltooid zonder enige vorm van subsidies of vrijstellingen. Het feit dat ik dit doctoraatsonderzoek desondanks succesvol heb afgerond, geeft me dan ook veel voldoening.

In dit voorwoord wil ik graag de mensen bedanken die me geholpen hebben bij het doctoraatstraject. Eerst en vooral dank aan Prof. Dr. W. Hesling die me tijdens het hele schrijfproces bleef uitdagen om telkens opnieuw voor mezelf de lat hoger te leggen. Door zijn kritische blik werd ik aangemoedigd om een betere auteur te worden en een betere specialist in het onderwerp van dit onderzoek. Dank ook aan Leen Engelen voor haar waardevolle feedback op het eerste deel, de onderzoeksopzet. Dank aan Kristien Hermans van de faculteit Sociale Wetenschappen van de KU Leuven voor de administratieve begeleiding gedurende de voorbije jaren en de vlotte afhandeling van allerlei moeilijke administratieve vragen. Dank ook aan de bibliotheek van de faculteit Sociale Wetenschappen en het Koninklijk Belgisch Filmarchief van Brussel.

Dank aan mijn ouders, zus, schoonzus, schoonbroers en schoonouders voor hun steun en advies gedurende al die jaren dat ik bezig was aan deze doctoraatsreis. Zonder hen was ik nooit zover geraakt. Tot slot, heel veel dank aan mijn vrouw Silvia en onze reisgenoten Ingmar en Viggo. Zij bleven me inspireren en aanmoedigen om door te zetten met mijn doctoraat en gaven me de energie en motivatie om dit traject te voltooien. Hopelijk is dit werk een aanzet naar een volgende etappe in onze reis.

Renaat Vandekerckhof

Inhoudstafel	I
Deel 1 Onderzoeksopzet	1
1. Inleiding	3
1.1 Working-class films	3
1.2 Onderzoeksaanpak en onderzoeksdoelstellingen	15
1.3 Selectiecriteria filmcorpus	17
1.4 Positionering doctoraatsonderzoek	27
2. Onderzoeksaanpak	29
2.1 Analysemethoden	29
2.2 Onderzoeksvragen	33
3. Theoretisch kader	39
3.1 Het filmisch discours over de representatie van de working-class: een identiteit als man/vrouw, een sociale en een regionale identiteit	39
3.1.1 Britse working-class in transformatie	39
3.1.2 Op zoek naar de working-class	41
3.1.3 Arbeidersklasse of onderklasse	44
3.1.4 Working-class mannen en vrouwen: over identiteit en zelfreflectie	45
3.1.5 Een sociale en een regionale identiteit	47
3.2 Het ideologisch discours: sociale transformaties en beeldtaal, op zoek naar een representatiemodel met cinema als participant in het maatschappelijk discours	52
3.2.1 Representatie, een algemene omschrijving	52
3.2.2 Representatie, cultuur en maatschappelijke context	53
3.2.3 Mimesis en interpretatie	54
3.2.4 Een theoretisch niemandsland	57
3.2.5 Discours en/of counterdiscours	59
3.2.6 Het ideologisch discours; inhouden en narratieve conventies	63
3.3 Het intermediaal discours	70
3.3.1 De genrebenadering	70
3.3.2 Intertekstualiteit	71
3.3.3 Transtekstualiteit	72

3.3.4 Intermedialiteit	73
4. Besluit deel 1	76
Deel 2 Filmanalyses	79
Gender relations in <i>The Full Monty</i>	81
Inleiding	83
1.1 Productie, inhoud en personages	85
1.1.1 De productie van <i>The Full Monty</i>	85
1.1.2 Inhoud en personages	86
1.1.3 Andere thema's in <i>The Full Monty</i> naast 'gender relations'	88
1.2 Het filmisch discours over de representatie van de working-class: gender relations in <i>The Full Monty</i>	92
1.2.1 Een arbeidsmarkt in transformatie	92
1.2.2 De teloorgang van de staalindustrie in Sheffield	93
1.2.3 De working-class man en zijn nieuwe rol	95
1.2.4 De working-class vrouw en haar nieuwe rol	97
1.3 Het ideologisch discours in <i>The Full Monty</i>	101
1.3.1 Discours en counterdiscours in <i>The Full Monty</i>	101
1.3.2 Discours en counterdiscours via mimesis en interpretatie	116
1.4 Het intermediaal discours	130
1.4.1 Intermediale linken naar groepen	130
1.4.2 Intermediale linken via muziek en dans	131
1.4.3 Working-class vaders en hun kinderen	134
1.4.4 Voyeurisme en het vulgaire	136
Besluit	139
De samenstelling van de working-class in <i>Brassed Off</i>	141
Inleiding	143
2.1 Productie, inhoud en personages	145
2.1.1 De productie van <i>Brassed Off</i>	145
2.1.2 Inhoud en personages	147

2.1.3 Andere thema's in <i>Brassed Off</i> naast de samenstelling van de working-class	148
2.2 Het filmisch discours over de representatie van de working-class: de samenstelling van de working-class in <i>Brassed Off</i>	152
2.2.1 De samenstelling van de working-class in de jaren '80 en '90	152
2.2.2 Weergave van de samenstelling van de working-class in de films van het corpus	154
2.3 Het ideologisch discours in <i>Brassed Off</i>	161
2.3.1 <i>Brassed Off</i> en het discours met de ideologische waarden van New Labour	161
2.3.2 De samenstelling van de working-class in de Britse filmgeschiedenis	162
2.3.3 Het politiek gehalte in <i>Brassed Off</i> , discours en counterdiscours	166
2.3.4 De stijl in <i>Brassed Off</i>	169
2.3.5 <i>Brassed Off</i> , mimesis en interpretatie in een mix van stijlen	176
2.4 Het intermediaal discours in <i>Brassed Off</i>	181
2.4.1 <i>Flashdance</i> en de afwezigheid van een stilstaand shot	181
2.4.2 Referenties naar een beroemde persoon en een beroemd filmpersonage; John Lennon en 'Fast Eddie' Felson	182
2.4.3 <i>Wall Street</i> en <i>Glengarry Glen Ross</i>	183
2.4.4 <i>Sing As We Go</i> en <i>Shipyards</i>	184
2.4.5 <i>I'm Alright</i> Jack en <i>The Man in the White suit</i>	185
Besluit	187
Sociale mobiliteit in <i>Billy Elliot</i>	191
Inleiding	191
3.1 Productie, inhoud en personages	193
3.1.1 De productie van <i>Billy Elliot</i>	193
3.1.2 Inhoud en personages	195
3.1.3 Andere thema's in <i>Billy Elliot</i> naast sociale mobiliteit	196
3.2 Het filmisch discours over de representatie van de working-class: sociale mobiliteit in <i>Billy Elliot</i>	199
3.2.1 Het startpunt van de reis, een verslechterde sociaaleconomische situatie	199
3.2.2 Sociale mobiliteit in brede en in enge zin	202
3.3 Het ideologisch discours in <i>Billy Elliot</i>	206

3.3.1 <i>Billy Elliot</i> en de ideologie van New Labour	206
3.3.2 Sociale mobiliteit in de Britse Cinema	207
3.3.3 Discours en counterdiscours in <i>Billy Elliot</i>	212
3.3.4 Sociale Mobiliteit weergegeven via een eclectische stilering	215
3.3.5 De eclectische stijl in <i>Billy Elliot</i> , met de nadruk op sociaalrealisme en social art cinema	211
3.4 Het intermediaal discours in <i>Billy Elliot</i>	226
3.4.1 Apathische working-class helden	226
3.4.2 Het Pygmalion effect	227
3.4.3 Het Zwanenmeer	228
3.4.4 Fred Astaire en Gene Kelly	230
3.4.5 Kinderen en hun dromen	232
3.4.6 <i>Billy Elliot</i> en <i>Kes</i>	235
3.4.7 <i>Billy Elliot</i> en <i>Battleship Potemkin</i>	237
Besluit	241
Regionalisme in <i>Trainspotting</i>	243
Inleiding	245
4.1 Productie, inhoud en personages	247
4.1.1 De productie van <i>Trainspotting</i>	247
4.1.2 Inhoud en personages	250
4.1.3 Andere thema's in <i>Trainspotting</i> naast regionalisme	252
4.2 Het filmisch discours over de representatie van de working-class: regionalisme in <i>Trainspotting</i>	257
4.2.1 De jaren 80 en 90 voor Schotland	257
4.2.2 De bestanddelen van regionalisme in <i>Trainspotting</i> ; een Schotse identiteit in verandering	259
4.2.3 Gehechtheid aan de streek, de houding ten opzichte van het zuiden en de lokale en centrale autoriteiten	263
4.3 Het ideologisch discours in <i>Trainspotting</i>	266
4.3.1 Discours en counterdiscours in <i>Trainspotting</i>	266
4.3.2 Discours en counterdiscours via mimesis en interpretatie	275

4.4 Het intermediaal discours	297
4.4.1 'A Clockwork Orange' van de jaren '90	297
4.4.2 Het werk van Francis Bacon en Piet Mondriaan	299
4.4.3 Iggy Pop, icoon van de punkbeweging en de anti-establishment cultuur en een leidmotief voor Renton	301
4.4.4 David Bowie als symbool voor de vervaging tussen Schotland en Engeland en de transformaties van Renton	302
4.4.5 De voetbalvideo	303
4.4.6 Niet zoals The Beatles	304
4.4.7 <i>Le Sang d'un Poète</i> en <i>The Exorcist</i>	305
4.4.8 Enkele 'opgelegde' referenties	306
4.4.9 Ontbrekende referenties	306
Besluit	309
Algemeen besluit	311
1. De vier working-class films en de onderzoeksaanpak	313
2. Het filmisch discours over de representatie van de working-class in <i>The Full Monty</i> , <i>Brassed Off</i> , <i>Billy Elliot</i> en <i>Trainspotting</i>	315
3. Het ideologisch discours in <i>The Full Monty</i> , <i>Brassed Off</i> , <i>Billy Elliot</i> en <i>Trainspotting</i>	318
4. Het intermediaal discours in <i>The Full Monty</i> , <i>Brassed Off</i> , <i>Billy Elliot</i> en <i>Trainspotting</i>	322
Besluit	324
English Abstract	325
Résumé Français	327
Filmografie	329
Afbeeldingen	331
Figuren	333
Tabellen	334
Bibliografie	335
Lijst volgnummers doctoraten in de Sociale Wetenschappen en doctoraten in de Sociale en Culturele Antropologie	355

Deel 1 Onderzoeksopzet



1. Inleiding

Het voorwerp van dit doctoraatsonderzoek zijn vier Britse working-class films geproduceerd in de tweede helft van de jaren 90. Meer bepaald vormen *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Brassed Off* (Mark Herman, 1996), *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) en *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) het corpus van films in dit onderzoek. Concreet wordt de representatie van de working-class voor ieder van deze speelfilms geanalyseerd. Deze analyses verlopen via een drievoudig discours: een filmisch discours over de representatie van de working-class, een ideologisch discours en een intermediaal discours.

Het filmisch discours over de representatie van de working-class slaat op de identiteit van de working-class protagonisten die manifest dan wel latent verweven is in de vier bovenvermelde films. Hoe ziet hun identiteit als working-class man of working-class vrouw eruit? Hoe wordt hun sociale identiteit en regionale identiteit ingevuld in deze films? Als tweede discours wordt het aandeel besproken van deze vier films in een breder ideologisch discours over de working-class. Wordt er in de films van het corpus een mening weergegeven over de sociale of regionale identiteit van de working-class die afwijkt van een mening hierover in een politiek-sociologisch discours? Het derde discours handelt over de verbanden die inhoudelijk en vormelijk kunnen gelegd worden tussen de weerhouden films en andere Britse working-class films of speelfilms in het algemeen. Wordt er in de films van het corpus gerefereerd aan een Amerikaanse film over de working-class, en wat zou de meerwaarde kunnen zijn van deze referentie? Dit drievoudig discours heeft als doelstelling de representatie van de working-class in de vier weerhouden films gedetailleerd in kaart te brengen. In 1.2 worden de inhoud en de relevantie van dit drievoudig discours verder toegelicht.

Dit inleidend hoofdstuk biedt een overzicht van de methodes en de doelstellingen van dit doctoraatsonderzoek. Te beginnen met uitleg over het begrip working-class films, over de onderzoeksaanpak en over de doelstellingen van deze dissertatie, in respectievelijk 1.1 en 1.2. In 1.3 wordt er dieper ingegaan op de selectiecriteria van de vier weerhouden films. Het eerste hoofdstuk eindigt met 1.4, de positionering van het doctoraatsonderzoek. In hoofdstukken twee en drie van deel 1 (de onderzoeksopzet), respectievelijk de onderzoeksmethoden en het theoretisch kader, wordt de aanzet van deze inleiding in detail besproken. Hierop volgt een besluit als overgang naar deel 2: de filmanalyses.

1.1 Working-class films

Wat zijn working-class films en meer concreet wat zijn working-class films geproduceerd in de tweede helft van de jaren 90? Eerst worden Hill, Shafer en Gillet besproken; bij deze auteurs kunnen kenmerken voor working-class films in het algemeen gedistilleerd worden.¹ Vervolgens wordt er verwezen naar Beynon en Rowbotham, Monk, Hallam en Luckett, die specifieke kenmerken voor de working-class films van de tweede helft van de jaren 90 schetsen. Deze auteurs geven op zich geen formele opsomming van de kenmerken van working-class films in het algemeen of van de tweede helft van de jaren 90. Deze auteurs hebben evenmin een apart genre gereserveerd voor working-class georiënteerde films. Eerder kunnen Britse films met working-class protagonisten volgens hen onder diverse genres worden ingedeeld; een komedie, een drama, een sociaal drama, een sociale komedie, een 'kitchen sink' drama,

¹ John Hill, *British Cinema in the 1980s: Issues and themes* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 166-170.

Stephen C. Shafer, "Enter the Dream House: the British Film Industry and the Working Classes in Depression England, 1929-1939" (PhD. diss., University of Illinois, 1982), 148-150. Philip Gillet, *The British Working Class in Postwar Film* (Manchester: Manchester University Press, 2003), 17.

een populaire komedie of een sociaal-realistische film (meer over de analyse van working-class films en de genrebenadering in 3.3 van het theoretisch kader, het intermediaal discours).² Monk en Hill geven echter wel een benaming voor een groep films met als onderwerp arbeiders en de sociaaleconomische omstandigheden waarin deze arbeiders zich bevinden. Monk vermeldt de term 'underclass films' wanneer ze working-class georiënteerde films van de jaren 90 bespreekt. In haar woorden: "My discussion takes the 'underclass' to be a post-working class (...)." ³ Maar zoals in 3.1.3 van het theoretisch kader (over de onderklasse) meer in detail zal besproken worden, wordt de onderklasse in dit onderzoek eerder beschouwd als een fractie van de working-class en geen synoniem hiervan. Hill gebruikt wel de bredere term 'working-class films', wanneer hij bijvoorbeeld de "New Wave working-class films of the early 1960s and the films of the 1990's" vermeldt en bespreekt.⁴ De term 'working-class films' zal in dit onderzoek verder gehanteerd worden, niet als een genre (zie 3.3) wel als een benaming van een groep films met terugkerende inhoudelijke en stilistische elementen. Ondanks dat de onder 1.1 vermelde auteurs, geen expliciete opsomming geven van kenmerken van working-class films (of zelfs maar een beschrijving van working-class films), kunnen in hun besprekingen (van working-class films, over verschillende decennia gespreid) wel verscheidene kenmerken gedistilleerd worden. Na de bespreking van deze kenmerken, volgen drie opmerkingen over de analyse van working-class films (in het algemeen en van de jaren 90) door de bovenvermelde auteurs. De eerste twee van deze opmerkingen draaien rond de beperkte bespreking van thema's en ideologieën (gekoppeld aan deze thema's) in working-class films door deze auteurs. Een laatste opmerking handelt over hoe zij de sociologische concepten class en working-class invullen.⁵

² Nigel Mather, *Tears of Laughter: Comedy Drama in 1990s British Cinema* (Manchester: University Press, 2006), 29-48. John Hill, "Failure and Utopianism: Representations of the Working Class in British Cinema of the 1990's," in *British Cinema of the 90s*, ed. Robert Murphy (London, BFI, 2000), 186. Monk, "Underbelly UK, The 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of 'New' Britain," in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby and Andrew Higson (New York: Routledge, 2001), 275.

³ Ibid., 274.

⁴ Hill, "Failure and Utopianism," 179.

⁵ Huw Beynon and Sheila Rowbotham, "Handing on Histories," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001), 1-2. Monk, "Underbelly UK," 275-276. Julia Hallam, "Film, Class and National Identity: Re-imagining Communities in the Age of Devolution," in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby and Andrew Higson (New York: Routledge, 2001), 261-264. Moya Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," in *British Cinema of the 90s*, ed. Robert Murphy (London, BFI, 2000), 94-98.

Working-class films in het algemeen

Ten eerste leggen working-class films in het algemeen, volgens Hill en Shafer een klemtoon op working-class protagonisten en de sociaaleconomische omstandigheden waarin deze protagonisten zich bevinden.⁶ Deze sociaaleconomische omstandigheden kunnen variëren van pure armoede tot relatieve weelde, relatief ten opzichte van andere periodes. Zo merkt Hill op dat in de working-class films ten tijde van de Britse New Wave (gesitueerd tweede helft jaren 50, begin jaren 60; meer over de Britse New Wave in 1.3.1) working-class protagonisten in tijden van welvaart leven: “The key to understanding Britain in the 1950s resides in the idea of ‘affluence’.”⁷ In deze Britse New Wave films is er, volgens Hill voldoende werkgelegenheid, ieder working-class gezin heeft zijn eigen huis met een tuin en ieder working-class gezin kan zich een auto veroorloven. In de working-class films van de jaren 80 gebeurt het omgekeerde. Working-class protagonisten zijn in deze films op zoek naar werk en hebben onvoldoende kapitaal om zich een wagen aan te schaffen.⁸ Hill formuleert deze verslechterde situatie (voor working-class protagonisten) als volgt:

(...) unlike the earlier (New Wave) films there is necessarily less concern with the stultifying effects of ‘affluence’ (...) Rather it is the debilitating, and sometimes brutalizing, consequences of unemployment and poverty which are highlighted.⁹

Zowel Hill als Elsaesser beargumenteren dat de Britse New Wave films, in vergelijking met de working-class films van de jaren 80, eerder conformistisch zijn. Conformistisch met het heersende discours dat er in Groot-Brittannië eind jaren vijftig, begin jaren zestig geen klassentegenstellingen meer zouden bestaan.¹⁰ Zowel in het werk van de bekende socioloog Hoggart als in de politieke retoriek van de toenmalige Britse regering werd het verdwijnen van klassen verkondigd. In de woorden van Hoggart, die in zijn studie van de Britse massacultuur de opkomst beschrijft in deze periode van een klasse-loze maatschappij: “The great majority of us are being merged into one class.”¹¹ In de woorden van eerste minister Macmillan: “The class war is over and we have won.”¹² Hill vermeldt dat niet alleen in politieke speechen het verdwijnen van klassengrenzen wordt benadrukt, maar ook in academische kringen:

As I have suggested, the assumption increasingly gaining credence in political rhetoric, with support from the academic community (...) that inequalities in the distribution of income and wealth had been reduced and, as a consequence, that the old class divisions which such inequalities had maintained were in the process of being dissolved.¹³

⁶ Shafer, “Enter the Dream House,” 81-112, 376-180. Hill, *British Cinema in the 1980s*, 166-170.

⁷ John Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963* (London: BFI, 1986), 5.

⁸ Ibid. Thomas Elsaesser, “Images for Sale: The ‘New’ British Cinema,” in *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, ed. Lester Friedman (London: UCC Press, 1993), 64-67.

⁹ Hill, *British Cinema in the 1980s*, 167.

¹⁰ Ibid., 166-170. Elsaesser, “Images for Sale,” 64-67.

¹¹ Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Changing Patterns in English Mass Culture* (New York: Essential Books, 1957), 279-280.

¹² Andrew Gamble, *The Conservative Nation* (London: Routledge, 1974), 61.

¹³ Hill, *Sex, Class and Realism*, 9.

Glyn en Sutcliffe en Hill beargumenteren dat dergelijke uitspraken grotendeels een illusie verkondigden. Volgens Glyn en Sutcliffe was de Britse economische groei en de stijging van de Britse welvaart op zichzelf wel sterk (wanneer er vergeleken wordt met andere periodes), maar in vergelijking met andere West-Europese landen in diezelfde periode, landen als West-Duitsland, Italië en Frankrijk, hinkte Groot-Brittannië achterop.¹⁴ Bovendien waren volgens Hill de economische ongelijkheden in Groot-Brittannië niet verdwenen. Hij haalt hierbij de volgende cijfers aan: "In 1959-1960, 88 per cent of tax payers owned only 3-7 per cent of private wealth while the richest 7 per cent owned 84 per cent. Moreover these figures retain a remarkable consistency with the early 1950s."¹⁵ Westergaard en Resler spreken dan ook van een 'ideology of affluence' in plaats van het bovenvermelde 'idea of 'affluence'.¹⁶ Hill besluit (in verband met de weergave van het 'idea of affluence' in de New Wave films) dat:

The issues and topics with which the films dealt, and the values they promoted, were not the creations of the cinema alone but were also identified and elaborated upon outside of the cinema (in political speeches and writings, government reports, novels and plays). (red: In the New Wave films) the issue of class was either suppressed or conceived in such a way that its significance was undercut. If (...), 'the age of affluence' is now more properly seen as one of 'illusion', then the films of this period would also appear to have played their part.¹⁷

Concrete werkomstandigheden, klassentegenstellingen en collectieve werkervaringen worden volgens Friedman en Elsaesser letterlijk en figuurlijk genegeerd ten voordele van beelden van working-class protagonisten die vertier zoeken in jazz clubs, pubs en pretparken. De vrije tijd en ontspanning van de working-class werd met andere woorden geobserveerd, in plaats van een klassenstrijd. De strijd die wel te zien is in deze films, is de persoonlijke rebellie van working-class protagonisten. Een rebellie tegen de generatie van hun ouders die volgens hen verslaafd zijn aan hun huisje, aan hun tuintje en vooral aan hun televisie. Volgens Friedman willen deze jonge working-class helden (ten opzichte van hun ouders) meer ambitie en minder lethargie in hun leven.¹⁸

Bovenop deze inhoudelijke focus wordt, qua vormgeving, de industrie in het noorden van Engeland in deze New Wave films, vaak 'mooi' afgebeeld. De New Wave films observeerden het alledaagse leven van de working-class, volgens Houston, immers vanuit een (esthetisch gezien) lyrisch standpunt. Deze poëtische manier van filmen is voor Houston duidelijk in de manier waarop working-class personages in industriële settings worden geplaatst: "In a view of a boy and a girl wandering mournfully through the drizzle and mist of industrial Britain."¹⁹ Het thema klassentegenstellingen is volgens Lowenstein echter niet geheel afwezig in de Britse New Wave films. Als voorbeeld haalt hij *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959) aan. In deze New Wave film, wil de working-class protagonist, Joe, naar de top van de sociale ladder klimmen: hij vindt een kantoorbaan en versiert een welgestelde vrouw. Joe wordt echter vanaf het begin van de film in zijn eigen working-class ruimte geplaatst. In de trein, maar ook in zijn kantoor is

¹⁴ Andrew Glyn and Robert Sutcliffe, *British Capitalism, Workers and the Profits Squeeze* (Harmondsworth: Penguin, 1972), 38.

¹⁵ Hill, *Sex, Class and Realism*, 5.

¹⁶ John Westergaard and Henrietta Resler, *Class in a Capitalist Society* (Harmondsworth: Penguin, 1977), 34.

¹⁷ Hill, *Sex, Class and Realism*, 179.

¹⁸ Elsaesser, "Images for Sale," 64-67. Lester Friedman, "Preface," in *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, ed. Lester Friedman (London: UCC Press, 1993), xix. Lester Friedman, "The Empire Strikes Out: An American Perspective on the British Film Industry," in *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, ed. Lester Friedman (London: UCC Press, 1993), 1-11.

¹⁹ Houston, *The Contemporary Cinema*, 119.

hij telkens fysisch gescheiden van zijn middenklasse medemens en van zijn collega's uit de middenklasse. In die zin levert *Room at the Top* volgens Lowenstein wel degelijk kritiek op het heersende politieke discours dat er geen klassentegenstellingen meer waren in Groot-Brittannië.²⁰

Elsaesser en Friedman zijn milder voor de working-class films van de jaren 80 die volgens hen wel een vorm van politieke strijd voeren, tegen enkele waarden van de Britse regering destijds ('Thatcherism', de naam die beide auteurs aan deze waarden geven). Concreet gaat het om waarden als het principe van de vrije markt (een minimale staatsinterventie in de economie), en het entrepreneurschap (het initiatief van het individu om een eigen zaak op te richten om zo zijn/haar levensomstandigheden te verbeteren).²¹ Voor Friedman was er een specifiek element dat de Britse working-class films in de jaren 80 gemeenschappelijk hadden: "Their revulsion, to one degree or another, for the ideology of Thatcherism."²² Hill vermeldt echter dat de Britse regering in zijn geheel verantwoordelijk is voor deze ideologie, niet alleen Thatcher zelf. Bovendien kan niet iedere Britse film van de jaren 80 gelinkt worden aan de liberale ideeën van de conservatieve regering. Laat staan dat ze allemaal rechtstreeks kritiek uiten op deze ideeën.²³ *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985) is een working-class film van de jaren 80. Toch zit in deze film, volgens Barber, heel wat conformisme. Het vrije markt principe en het entrepreneurschap van de conservatieve regering in de jaren 80 zijn volgens haar sterk verweven in deze film. De hoofdpersonages van de film baten een wasserette uit. Zij vormen een interracial homoseksueel koppel, maar met liberale ideeën. Tot op het einde van de film, wanneer hun wasserette uitbrandt, blijven ze deze liberale ideeën aanhangen. Ze gaan de verwoeste wasserette terug opbouwen en houden zelfs de mogelijkheid open om in de toekomst meerdere filialen in het leven te roepen.²⁴

Deze uitweidingen over het eerste kenmerk van working-class films in het algemeen (de sociaaleconomische omstandigheden waarin working-class protagonisten zich bevinden) illustreren het belang om dit kenmerk in de analyses op te nemen. Met dit kenmerk is er een sterke koppeling tussen de maatschappelijke context (het sociaaleconomische klimaat en het politieke beleid) rond een working-class film en de weergave van deze maatschappelijke context in deze film. Bovendien kan deze weergave op zijn beurt stof tot discussie geven.

Als tweede kenmerk voor working-class films in het algemeen, kan het gezinsleven en de vrijetijdsbesteding van de working-class protagonisten onderscheiden worden. Deze protagonisten gaan bijvoorbeeld naar de pub, spelen bingospelletjes, doen aan sport en gaan op stap met hun gezin.²⁵ Hierin is echter een evolutie, in die zin dat de working-class protagonisten van de jaren zestig meer financiële ruimte hadden voor reizen, uitstapjes en passies. In de working-class films van de jaren 80 bijvoorbeeld beperkt de vrijetijdsbesteding (door de beperkte financiële ruimte van de working-class protagonisten) zich tot het slenteren op straat, het bier drinken in pubs en het kijken naar televisie. Die beperkte financiële ruimte heeft ook gevolgen voor arbeidersgezinnen in working-class films van de jaren 80. Working-class protagonisten zijn vaak alleen, zijn gescheiden of hebben ruzie met hun partner (meer over deze evolutie in 1.3.1 van het inleidend hoofdstuk over de selectiecriteria van de films van het corpus).²⁶

²⁰ Adam Lowenstein, "Peeping Tom and the New Wave," in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby and Andrew Higson (New York: Routledge, 2001), 221-230.

²¹ Friedman, "The Empire Strikes Out," 1-11. Elsaesser, 1993: 64-67.

²² Friedman, "Preface," xix.

²³ Hill, *British Cinema in the 1980s*, 166-170.

²⁴ Susan Barber, "Insurmountable Difficulties and Moments of Ecstasy: Crossing Class, Ethnic, and Sexual Barriers in The Films of Stephen Frears," in *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, ed. Lester Friedman (London: UCC Press, 1993), 64-67.

²⁵ Shafer, "Enter the Dream House," 148-150.

²⁶ Hill, *British Cinema in the 1980s*, 166-170.

Tot slot, figureren naast de working-class personages en hun gezinsleden eveneens personages uit andere klassen (om klassentegenstellingen te illustreren) alsook gezagsdragers (politieagenten) regelmatig in working-class films. In de woorden van Gillet: "Working-class characters in films constantly confront authority in the shape of civil servants, policemen and employers."²⁷ Ook hierin is een evolutie merkbaar. In de films van het corpus worden de working-class protagonisten eveneens met de arm der wet geconfronteerd, in het geval van *Trainspotting* zelfs met een rechter. Ambtenaren figureren ook in de working-class films van de jaren 90, zij het als achtergrondfiguren, als ambtenaren in stempelkantoren of als sociale werkers. Werkgevers treden in de working-class films van de jaren 80 en 90 minder frequent op in vergelijking met working-class films van vroegere periodes. In *The Full Monty* en *Trainspotting* zijn werkgevers vervangen door interim-kantoren en werkgelegenheidsagentschappen. In *Billy Elliot* komen noch werkgevers, noch interim-kantoren, noch werkgelegenheidsagentschappen voor. Alleen in *Brassed Off* zijn werkgevers (de directie van de steenkoolmijn) zichtbaar. Maar dan alleen in die scènes waarin om een gouden handdruk (als compensatie voor het sluiten van de mijn) voor de werknemers wordt onderhandeld.²⁸

Working-class films van de tweede helft van de jaren 90

Concreet voor de working-class films van de tweede helft van de jaren 90 vermelden Beynon en Rowbotham, Monk, Hallam en Luckett drie specifieke kenmerken. Ten eerste bevatten deze films volgens Beynon en Rowbotham working-class protagonisten die proberen te overleven onder moeilijke sociaaleconomische omstandigheden in een desintegrerende maatschappij: "They (red: the working-class films) portray a world of disintegration where characters survive against the odds (...)." ²⁹ Dit overleven onder moeilijke sociaaleconomische omstandigheden kan zich uiten in uiteenlopende inhoudelijke items gaande van dreigende sluitingen van bepaalde industrietakken en de consequenties ervan voor de tewerkstelling van working-class personages, tot collectieve acties zoals stakingen om deze sluitingen te vermijden.³⁰ Ten tweede duiden Monk en Luckett op de oorzaken en de consequenties van deze moeilijke sociaaleconomische omstandigheden voor de overwegend mannelijke working-class protagonisten:

Working-class identity is depicted not as the collective political unity of a group in society but as a site for exploring the personal stagnation, alienation and social marginalisation of their (primarily) male characters.³¹

De consequenties van de moeilijke sociaaleconomische omstandigheden waarin de working-class protagonisten zich bevinden, worden zichtbaar gemaakt in de working-class films van de jaren 90 onder meer door beelden van working-class personages tijdens hun laatste (werk)dagen aan de vooravond van de fabrieksluitingen, de zoektocht naar werk, moeizame sollicitatiegesprekken en gezinnen ontwricht door chronisch geldgebrek.

Sinds de jaren 80 worden volgens Luckett ook de psychische gevolgen van werkloosheid voor voornamelijk de working-class mannen voorgesteld in working-class films. Deze psychische gevolgen

²⁷ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 17.

²⁸ Hallam, "Film, Class and National Identity," 261-264.

²⁹ Beynon and Sheila Rowbotham, "Handing on Histories," 2.

³⁰ Ibid., 2-3. Monk, "Underbelly UK," 275-276.

³¹ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94-95. Monk, "Underbelly UK," 275-276.

verwijzen niet enkel naar de depressies van deze mannelijke working-class protagonisten (als reactie op hun werkloosheid), maar ook naar hun vernieuwde rol in het gezin. Ze maken niet langer exclusief aanspraak op de functie van gezinshoofd en enige kostwinner van het gezin. Hun echtgenotes nemen deze rol veelal over, wat een identiteitscrisis bij de voormalige mannelijke gezinshoofden veroorzaakt.³² De oorzaken van deze moeilijke sociaaleconomische omstandigheden worden niet steeds expliciet uitgesproken door de working-class protagonisten. Een uitzondering hierop is *Brassed Off* waarin working-class protagonisten met een beschuldigende vinger wijzen naar de Britse overheid (zie hiervoor de analyse van deze film in deel 2). De meeste working-class films van de tweede helft van de jaren 90 verwijzen wel op een visuele manier naar de oorzaken: zo werden beelden van bloeiende industrieën als steenkool, staal en scheepsbouw vervangen door lege vervallen fabriekshallen. Ook traditionele working-class gemeenschappen, opgezet als heuse dorpskernen rond deze zware industrieën, zijn verdwenen. Dorpen worden spooksteden. Beelden van industriële manuele arbeid behoren tot het verleden. Als een working-class film van de tweede helft van de jaren 90 toch nog beelden bevat van industriële manuele arbeid worden deze meestal gevolgd door beelden van langdurige stakingen en de uiteindelijke sluiting van mijnen en fabrieken. Beelden van working-class protagonisten die aanschuiven voor hun werkloosheidsuitkering doen hun intrede. Vele working-class protagonisten overleven dankzij het sociaaleconomische stelsel of het loon dat de working-class vrouwen verdienen.³³ Tot slot vermelden Hallam en Luckett het regionale aspect in working-class films van de tweede helft van de jaren 90: de mate van gehechtheid van de working-class protagonisten aan hun streek. Een streek die meestal zwaar getroffen is door een fabriekssluiting en de daarmee gepaard gaande werkloosheid voor de (voornamelijk mannelijke) working-class personages. Beide auteurs wijzen erop dat de regionale identiteit aan het eroderen is door fabriekssluitingen en de consequenties hiervan voor de mannelijke working-class protagonisten (zie infra, 3.1):

Together, then, '90s films suggest a set of problems around the representation of nation and national identity (...). As *The Full Monty* demonstrates, some regional identities are on the verge of possible extinction precisely because of the erosion of the industrialized masculine culture on which they are based.³⁴

De settings van deze working-class films situeren zich meestal in de noordelijke regio's van Groot-Brittannië die hard werden getroffen door fabriekssluitingen en de daarmee gepaard gaande werkloosheid.³⁵ Meer over de redenen waarom de noordelijke regionen getroffen werden, volgt in 3.1 van deel 1 en in deel 2 bij de analyse van *Trainspotting*.

Zoals eerder vermeld wordt een concrete definitie van wat een working-class film inhoudt, door Hallam, Monk, Beynon en Rowbotham, Hill, Luckett, Gillet en Shafer niet vermeld. Laat staan een definitie van working-class films van de tweede helft van de jaren 90. Maar door de zes bovenvermelde kenmerken kan de volgende lijst van elf working-class films van de tweede helft van de jaren 90 opgesteld worden: *Ladybird*, *Ladybird* (Ken Loach, 1994), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Brassed Off* (Mark Herman, 1996), *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), *Twin Town* (Kevin Allen, 1997), *TwentyFourSeven* (Shane

³² Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94-95.

³³ Monk, "Underbelly UK," 275-276. Anthony Giddens, *Sociology* (Cambridge: Polity, 2006), 322-323.

Ian Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting* (Plymouth: Northcote House Publishers, 1997), 93.

³⁴ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 98.

³⁵ Hallam, "Film, Class and National Identity," 261-264. Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94-98.

Meadows, 1997), *Nil by Mouth* (Gary Oldman, 1997), *My Name is Joe* (Ken Loach, 1998), *Up 'n' Under* (John Godber, 1998), *Ratcatcher* (Lynne Ramsay, 1999) en *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000). *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Brassed Off* (Mark Herman, 1996), *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) en *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) zijn de vier films van het corpus. Zoals de andere zeven working-class films van de tweede helft van de jaren 90, benadrukken ook de vier films van het corpus de volgende kenmerken: een specifieke focus op de persoonlijke stagnatie, vervreemding en sociale marginalisatie van voornamelijk mannelijke, blanke working-class personages, die in moeilijke omstandigheden trachten te overleven. Ook deze films situeren zich in het noorden van Groot-Brittannië. Deze vier films onderscheiden zich echter van de andere working-class films van de jaren 90 door het volgende inhoudelijk item: een 'triumph-over-adversity'-sfeer. In deze films trachten de working-class protagonisten de moeilijke sociaaleconomische omstandigheden, waarin ze zich bevinden, het hoofd te bieden dankzij humor en een wanhopige teamspirit. En ondanks deze moeilijke omstandigheden van de working-class protagonisten nemen deze films de kijker mee naar een ogenschijnlijk happy-end.³⁶ Omwille van deze teamspirit (die zich in de films van het corpus manifesteert door collectieve acties) is er volgens Monk een terugkeer van een klassenbewustzijn en van een gemeenschapsgevoel ("with a vengeance"). Iets dat de working-class films van de jaren 80 niet hadden.³⁷ De criteria waardoor de bovenvermelde lijst van elf films gereduceerd wordt tot *Trainspotting*, *Brassed Of*, *The Full Monty* en *Billy Elliot*, worden verder besproken in 1.3, bij de selectiecriteria van deze vier weerhouden films.

Een thematische benadering

In dit onderzoek wordt geopteerd voor een thematische benadering van de weerhouden films. Vaak blijven de auteurs (die vermeld zijn bij de bovenstaande opsomming van de kenmerken van working-class films) aan de visuele oppervlakte steken in hun analyses. Terwijl, zoals verderop in dit punt zal behandeld worden, films onder deze visuele oppervlakte ook diepere inhoudelijke thema's kunnen bevatten. Beynon en Rowbotham, Monk, Hallam en Lockett werken niet met een thematische benadering in hun analyse van working-class films. Zij benaderen working-class films eerder op een iconografische wijze; met andere woorden, een analyse louter op de visuele en auditieve aspecten (de gebeurtenissen op het scherm, de mise-en-scène, camera en montage, de soundtrack) van de films. Hill bespreekt wel working-class films op een thematische manier, maar biedt geen structureel overzicht van thema's. Hill onderscheidt de 'erosie van de working-class en de afbouw van collectieve acties' (zoals stakingen en inzamelacties ter verbetering van sociaaleconomische omstandigheden,), 'klasse en mannelijkheid', 'klasse en vrouwelijkheid', 'vrouwen en politieke actie' en 'escapisme' als thema's. Een essentieel thema, namelijk regionalisme (dat in dit doctoraatsonderzoek weerhouden is), ontbreekt echter in Hill zijn benadering, een thema dat Gillet wel hanteert, zie infra. Klasse en mannelijkheid, klasse en vrouwelijkheid, vrouwen en politieke actie kunnen bovendien ondergebracht worden onder het bredere thema 'gender relations' dat in dit onderzoek als thema weerhouden is. In zijn beschrijving van het thema de erosie van de working-class en de afbouw van collectieve acties heeft Hill het over het verdwijnen van de traditionele samenstelling van de working-class (blanke heteroseksuele jonge mannen) door de komst van vrouwen, oudere werknemers, personages uit de middenklasse, holebi's en allochtonen.³⁸ In dit onderzoek wordt dit thema 'de samenstelling van de working-class' genoemd.

³⁶ Ryan Gilbey, "Reasons to be Cheerful," *Sight & Sound* 12 (2002), 14.

³⁷ Monk. "Underbelly UK," 275.

³⁸ Hill, *British Cinema in the 1980's*, 167-202.

Hill vermeldt als thema 'escapisme' dat voor hem ontspanning (passies en vrije tijdsbeleving) inhoudt, maar ook het opklimmen in de maatschappij. In dit onderzoek is escapisme een variant van het algemenere thema 'sociale mobiliteit'.³⁹ De sociologen Giddens en Anderson en Taylor bekijken sociale mobiliteit specifieker. Sociale mobiliteit definieert Giddens als de beweging van mensen van een klasse naar een andere klasse.⁴⁰ Anderson en Taylor zijn concreter in hun definitie, door de opsplitsing (van sociale mobiliteit) te vermelden in opwaartse en neerwaartse sociale mobiliteit, respectievelijk het opklimmen van de sociale ladder of het neerdalen ervan. Verder kan sociale mobiliteit tussen generaties voorkomen (wanneer de kinderen gepositioneerd zijn in een hogere klasse dan hun ouders), maar ook binnen een generatie (iemand is succesvol in het bedrijfsleven en klimt de sociale ladder op).⁴¹ Shafer gebruikt sociale mobiliteit breder; in de betekenis van het opklimmen of neerdalen in de maatschappij (zoals Anderson en Taylor sociale mobiliteit omschrijven) plus de vrijetijdsbeleving (van een working-class protagonist) om te ontsnappen aan een huidige sociaaleconomische situatie.⁴² In *The Rat* (Graham Cutts, 1926) duikt een jonge middenklasse vrouw het nachtleven in (haar hobby's zijn dansen en muziek) om zich tussen de arbeidersklasse te begeven.⁴³ In *Sammie and Rosie Get Laid* (Stephen Frears, 1987) daalt Sammie, een man uit de middenklasse, af naar de arbeidersklasse, niet alleen door het verlies van zijn werk, maar ook door zijn favoriete vrijetijdsbesteding: televisie kijken, waardoor hij nog niet eens de moeite doet om op te staan om te gaan solliciteren.⁴⁴ Billy Elliot, in de gelijknamige film, klimt omhoog in de maatschappij door van zijn hobby (muziek en balletdansen) zijn werk te maken (zie analyse *Billy Elliot*, in deel 2). Ook in dit onderzoek wordt het thema sociale mobiliteit breed bekeken: de betekenis van Anderson en Taylor plus de variant die Shafer vermeldt, namelijk escapisme (hobby's, passies en vrije tijdsbesteding).

Gillet analyseert working-class films van de jaren 50 op een thematische manier en op een gestructureerde wijze. Het probleem in Gillet's benadering is echter dat zijn inhoudelijke indeling in thema's onduidelijk is. Zo vermeldt Gillet als thema's: 'place in the authority structure', 'internalized values', 'cohesion/fragmentation within the working-class community', 'the built environment' (settings als huizen, straten, de pub, de lokale bingozaal) en tot slot 'personal signifiers of class' (indicatoren van een personage zijn/haar klasse zoals haartooi en klederdracht). Het thema van sociale mobiliteit ontbreekt bij Gillet en in de thema's 'place in the authority structure', 'internalized values' en 'cohesion/fragmentation within the working-class community' zit telkens een regionaal aspect verweven. In 'place in the authority structure' zit de 'houding tegenover het wettelijk gezag (lokale politieagenten en ordehandhavers)' verweven. 'Internalized values' en 'cohesion/fragmentation within the working-class community' bevat de 'mate van gehechtheid aan de eigen streek'. Beter lijkt het dan om een apart thema, onder de noemer 'regionalisme', hieruit te distilleren en dit thema verder op te splitsen in subthema's als 'de houding tegenover het wettelijk gezag' en 'de mate van gehechtheid aan de eigen streek'. Bovendien vermeldt Gillet enkele visuele aspecten van working-class personages als thema's, zoals de 'built environment' en 'personal signifiers of class'. Terwijl dit eerder visuele indicatoren zijn van thema's als regionalisme of sociale mobiliteit in plaats van een thema op zich.⁴⁵

Afgezien van de bovenstaande opmerkingen aangaande de benaming en de indeling van de door hen behandelde thema's, blijven Hill en Gillet (zelfs in hun thematische analyses) hoe dan ook te zeer aan de

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Anthony Giddens, *The Class Structure of the Advanced Societies* (London: Hutchinson Press, 1977), 24.

⁴¹ Margareth L. Anderson and Howard F. Taylor, *Sociology, The Essentials* (Belmont: Wadsworth, 2009), 196.

⁴² Shafer, "Enter the Dream House," 207-212.

⁴³ Christine Gledhill, *Reframing British Cinema 1918-1928: Between Restraint and Passion* (London: BFI, 2004), 131-134.

⁴⁴ Barber, "Insurmountable Difficulties and Moments of Ecstasy," 64-67.

⁴⁵ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 16-21.

oppervlakte drijven. Er is te weinig aandacht besteed aan ideologieën die achter deze thema's schuilen en de gevolgen van deze ideologieën voor de inhoud en de vorm van working-class films. Hier wordt in het volgend punt op terug gekomen. In deze dissertatie wordt in iedere filmanalyse één centraal thema belicht. De weerhouden thema's in dit onderzoek zijn: 'gender relations', de samenstelling van de working-class, sociale mobiliteit en regionalisme. 'Gender relations' wordt besproken in de analyse van *The Full Monty*. De samenstelling van de working-class in *Brassed Off*. Sociale mobiliteit in *Billy Elliot* en regionalisme in *Trainspotting*. Zoals eerder vermeld, wordt ieder thema verder onderverdeeld in subthema's. Ter illustratie, sociale mobiliteit wordt opgesplitst in de volgende subthema's: de huidige financiële toestand van de working-class personages (onder andere het bezit van geld, roerende en onroerende goederen) en de manier waarop deze personages hogerop de sociale ladder willen geraken (via onderwijs, sollicitaties of een huwelijk met iemand uit een hogere klasse, enz). Onder 2.2 worden de gekozen thema's verder uitgewerkt, bij de bespreking van de eerste grote onderzoeksvraag.

Thema's en ideologieën

Onder dit punt wordt verder ingegaan op de ingebedde ideologieën in de films van het corpus en de verwevenheid van deze ideologieën met de thema's van deze films. Te beginnen met de wijze waarop de films van het corpus, binnen het genre waartoe ze behoren, in verband kunnen worden gebracht met ideologieën. Hiervoor worden de meningen van Mather, Monk, Benshoff en Griffin en Leitch besproken. In verband met de verwevenheid tussen thema's en ideologieën worden achtereenvolgens de argumentaties behandeld van Hall, Benshoff en Griffin en Bordwell. Mather en Monk brengen de films van het corpus onder in het genre van de sociale komedie, de populaire komedie of het sociale drama.⁴⁶ In 3.3.1 van het theoretisch kader worden verscheidene definities van een genre vermeld, alsmede de genres die op de films van het corpus van toepassing zijn. Voor dit punt volstaat het dat de vier weerhouden working-class films binnen een of meerdere genres kunnen worden ondergebracht. Hoe kan een genre gekoppeld worden aan ideologieën? Benshoff en Griffin omschrijven een genre als het recyclen van populaire personages en verhaallijnen. Deze auteurs vermelden twee niveaus waarop men een genre kan bestuderen: de oppervlakte of iconografie en het diepere ideologische niveau dat zij als de thema's van genres omschrijven. De iconografie duidt op de visuele en auditieve aspecten van een genre.⁴⁷ Leitch omschrijft iconografie (toegepast op het genre van de gangsterfilm) als:

The leading visual and semiological codes that link gangster films like *The Public Enemy* (1931) and *Dillinger* (1945) to thrillers like *The Maltese Falcon* en *Dead Reckoning* (1947) and establish their worlds as common and distinctive.⁴⁸

Benshoff en Griffin hanteren een omschrijving van iconografie, waarbij de visuele aspecten en semiologische codes (in de omschrijving van Leitch) concreter worden uitgewerkt: "Signs and symbols that identify a film genre; the settings, costumes, props, and characters usually associated with a specific film genre."

⁴⁶ Mather, *Tears of Laughter*, 29-48. Monk. "Underbelly UK," 274-287.

⁴⁷ Thomas Leitch, *Crime Films* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 60-62. Harry M. Benshoff and Sean Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies* (West Sussex: Blackwell Publishing, 2009), 27-28.

⁴⁸ Leitch, *Crime Films*, 60.

De horrorfilm bezit, volgens hen, onder meer de volgende iconografische elementen: monsters, bloed, donkere settings, gebrul van 'aliens' en het geschreeuw van slachtoffers.⁴⁹

Ideologie bestempelt Hall als: "Those images, concepts and premises which provide the framework through which we represent, interpret, understand and 'make sense' of some aspects of social existence."⁵⁰ Hierbij vermeldt Hall dat taal een belangrijk medium is in het overbrengen van ideologische waarden. Concreter toegepast op filmteksten, hanteren Benshoff en Griffin de volgende definitie voor ideologie:

a systematic body of concepts that expresses values and beliefs, especially about human lives and cultures. Ideology is conveyed through speech, sound, image, and all cultural texts.

Op het ideologische niveau of thema's is er in de horrorfilm het wetenschappelijke, het normale versus het abnormale.⁵¹ De musical, heeft volgens Benshoff en Griffin als thema's: liefde, harmonie, onenigheid en afwijzing.⁵² Beide auteurs vereenzelvigen echter thema's met ideologische waarden. Samen met Hall kan er beargumenteerd worden dat er in ieder genre of groep van films er thema's zijn en dat achter deze thema's ideologieën schuil gaan en dit via de uitwerking van opposities die in deze thema's verweven zitten. Deze opposities op zich bepalen de inhoud van het thema. Zo merkt Hall op over het genre van de western:

(...) the western has a series of structuring differences or 'antimonies' which go back to the core opposition, wilderness versus civilization. Together these (antimonies) represent a (...) cluster of meanings and attitudes that provide the traditional/thematic structure of the genre.⁵³

Verder, met de tegenstelling mannelijkheid versus vrouwelijkheid argumenteert Hall: "Within this flexible set of shifting antimonies the opposition masculinity/femininity constitutes one of the ideological tensions played out." Als 'structuring differences' of 'antimonies' onderscheidt Hall binnen de western de tegenstelling tussen mannen en vrouwen, wildernis en beschaving, het individu versus de groep, vrijheid versus beperkingen en wet versus wetteloosheid. In de films van het corpus zijn dat mannen versus vrouwen binnen het thema van 'gender relations', een monolithische working-class (blank, mannelijk, jong en heteroseksueel) versus een versplinterde working-class (autochtonen, allochtonen, mannen, vrouwen, ouderen, jongeren, heteroseksuelen en holebi's) binnen 'de samenstelling van de working-class' en working-class versus middle-class, armoede versus rijkdom binnen sociale mobiliteit. Tot slot is er de regionale gehechtheid versus de neiging om de streek te verlaten binnen het thema regionalisme. Hoe deze opposities tegen mekaar worden uitgewerkt naar het einde van de film, onthult volgens Hall de waarden en de ideologieën die in de film verwerkt zijn. Binnen de romantische komedie is 'gehuwd zijn versus ongehuwd zijn' een tegenstelling. Voor deze oppositie is het 'happy end' in de vorm van het huwelijk de oplossing van deze tegenstelling.⁵⁴ Hall diept de concrete ideologieën achter

⁴⁹ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 27-28.

⁵⁰ Stuart Hall, "The Whites of Their Eyes, Racist Ideologies and the Media," in *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader*, ed. Gail Dines and Jean M. Humez (Thousand Oakes: SAGE Publications), 81.

⁵¹ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 419.

⁵² Ibid.

⁵³ Hall, "The Whites of Their Eyes, Racist Ideologies and the Media," 356.

⁵⁴ Ibid., 357.

deze thema's echter te weinig uit. Benshoff en Griffin en Bordwell werken de ideologieën, die achter thema's in films schuilen, wel verder uit. Deze auteurs beginnen hun argumentatie met de dominantie van de klassieke Hollywood stijl in de wereldwijde productie van films. Benshoff en Griffin en Bordwell beargumenteren dat de klassieke Hollywood stijl de globale cinema domineert. In de woorden van Bordwell:

They (the narrative techniques of Hollywood cinema) have engaged millions of viewers over eighty years, and they have formed a lingua franca for worldwide filmmaking.⁵⁵

Ter illustratie van het verband tussen thema's en Amerikaanse ideologieën, ontwaren Benshoff en Griffin de volgende voornaamste Amerikaanse waarden:

White patriarchal capitalism as central and desirable. (...) The protagonist of most Hollywood films is constructed as a straight white male seeking wealth or power. He emerges victorious at the end of the film, proving his inherent superiority over those who challenged him.

Verder vermelden beide auteurs het feit dat naar het einde van de film alle vragen worden beantwoord en alle problemen zijn opgelost. Dit labelen zij met het begrip 'closure'. Typisch is ook het gebruik van het happy end, als een soort van 'closure', waarbij de vragen en de verwickelingen voor de mannelijke protagonist en zijn vrouwelijke partner (met wie hij een liefdesrelatie heeft) op een positieve manier worden beantwoord. Benshoff en Griffin werken ook de gevolgen uit voor de narratieve en formele stijl van deze Amerikaanse ideologie op films gesponsord en/of beïnvloed door Hollywood. Deze auteurs vermelden dat qua personages er een focus is op een held, de protagonist, wiens weg naar rijkdom is geplaveid met obstakels neergelegd door de antagonist, de slechterik. Binnen het voorbeeld van de western (en binnen het door Hall opgesomde thema wet versus wetteloosheid) zijn volgens hen helden en slechteriken vaak eenvoudig voorgesteld. Zo dragen de protagonisten vaak witte hoeden en de antagonisten zwarte hoeden. Verder zijn de verhaallijnen, over de diverse genres heen, lineair en eenvoudig: een begin, een middenstuk en een einde waarbij de gebeurtenissen elkaar op een logische en chronologische manier opvolgen. Ook flashbacks zijn duidelijk aangegeven zodat de kijker niet verward wordt. De formele stijl is eerder onzichtbaar om de kijker niet van het verhaal af te leiden.⁵⁶

Watson beargumenteert tot slot dat de Britse film in de jaren 90 veelal door Hollywood studio's werd gesponsord. Drie films van het corpus zijn ten dele of volledig door Hollywood studio's gefinancierd (zie *infra*, 3.2).⁵⁷ Bijgevolg zijn de mogelijke Amerikaanse ideologische waarden achter de films van het corpus relevant om te bespreken. Een analoge redenering geldt voor Britse ideologieën vermits een film van het corpus (*Trainspotting*) volledig en twee films van het corpus (*Brassed Off* en *Billy Elliot*) gedeeltelijk zijn gesponsord door Britse productiemaatschappijen. De vraag welke ideologieën (de Amerikaanse en/of de Britse) in de vier weerhouden films voorkomen, is een vraag die concreter wordt behandeld onder 2.2, bij de onderzoeksvragen en in deel 2 bij de filmanalyses.

⁵⁵ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It* (London: University of California Press, 2006), 1.

⁵⁶ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 24.

⁵⁷ Neil Watson, "Hollywood UK," in *British Cinema of the 90s*, ed. Robert Murphy (London: BFI Publishing, 2000), 80.

Class en working-class

Beynon en Rowbotham, Gillet, Shafer, Hill, Monk, Hallam en Luckett bepalen evenmin het sociologisch concept 'class'. Ook het begrip 'working-class' wordt door hen niet geëxpliciteerd. Om deze tekortkoming te vermijden, worden de begrippen class en working-class verklaard op basis van de argumentaties van de sociologen Bourdieu en Giddens. In paragraaf 3.1 van het theoretisch kader komt dit uitgebreid aan bod. Het is evenwel niet de bedoeling om een eensluidende definitie van 'class' en 'working-class' te produceren, wel om een bruikbare invulling te bekomen van het begrip 'working-class'. Hierdoor kan bij de filmanalyses bepaald worden welke personages al dan niet tot de working-class behoren. Van Giddens wordt de Britse klassenopdeling in 'upper', 'middle' en 'lower class' weerhouden. De 'lower class' wordt in dit onderzoek working-class genoemd. Het begrip working-class bestaat uit 'blue collar' arbeiders (handenarbeiders in zware industrieën zoals staal en steenkool) en 'white collar' arbeiders (administratieve arbeiders zoals kassiers). Werkzoekenden, gepensioneerden en de gezinsleden van de arbeiders behoren eveneens tot de working-class.⁵⁸ Deze klassenopdeling van Giddens wordt gecombineerd met argumentaties van Bourdieu die aan ieder van deze drie klassen een homogene levensstijl en homogene consumptiepatronen toewijst. Zo vermeldt Bourdieu de volgende aspecten voor de working-class: goedkope maar duurzame kledij, de consumptie van populaire muziek, het gebruik van dialect en het occasioneel vloeken.⁵⁹

1.2 Onderzoeksaanpak en onderzoeksdoelstellingen

1.2.1 Inhoudelijke en formele analyses

De vier weerhouden working-class films worden op een inhoudelijke en formele wijze geanalyseerd. Deze inhoudelijke en formele analyse gebeurt via een theoretische constructie, gebaseerd op de analysemethoden van Bordwell en Thompson en Peters. De inhoudelijke analyse duidt op het verhaal, de personages en de thema's van de film. Qua formele analyse van de vier films, kunnen de volgende stilistische aspecten aan bod komen: de narratieve kenmerken (aanwezigheid van een verteller, causaliteit, flashbacks, enz.), mise-en-scène (belichting, settings, kledij,...), camera (camerastandpunt, camerabewegingen, lenzen, kadrage, ...), montage (parallelmontage, crossmontage, ...) en het gebruik van buitenbeeldse muziek (de soundtrack van de film als begeleiding van de gebeurtenissen).⁶⁰ Een opmerking hierbij is dat cinematografische middelen zoals camerabewegingen en gebruik van lenzen, niet omwille van het technisch aspect 'an sich' worden besproken. Integendeel, camerabewegingen worden terug gekoppeld aan de gebeurtenissen aangaande de working-class protagonisten en aan de thematiek van de film. Meer over de inhoudelijke en formele analyse onder 2.1 bij de bespreking van de analysemethoden.

⁵⁸ Giddens, *Sociology*, 322-323. Rudi Laermans, *Communicatie zonder mensen* (Amsterdam: Boom, 1999), 221.

⁵⁹ Pierre Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, gekozen door Dick Pels (Amsterdam: Van Gennep, 1989), 10-12.

⁶⁰ David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art* (New York: Mc Graw-Hill, 1993), 64-83. Jan Marie Peters, *Pictorial Signs and the Language of Film: An Introduction* (Amsterdam, Rodapi, 1981), 54.

1.2.2 Onderzoeksdoelstellingen

Er zijn drie doelstellingen in dit doctoraatsonderzoek. Deze doelstellingen worden uitgebreider besproken onder 3.1, 3.2 en 3.3 van hoofdstuk 3, het theoretisch kader. In deze paragrafen worden de drie doelstellingen in een drievoudig discours, waaraan de films van het corpus participeren, geplaatst. Dit drievoudig discours weerspiegelt zich eveneens in de drie grote onderzoeksvragen onder 2.2 (zie infra). Onder dit punt alvast een bondige omschrijving van de drie doelstellingen en het drievoudig discours.

Het filmisch discours over de representatie, de identiteit, van de working-class protagonist

Als eerste doelstelling wordt nagegaan welk beeld of welke identiteit van de working-class manifest dan wel latent verweven is in de vier films. Er worden drie diverse identiteitsaspecten besproken. Ten eerste een identiteit als working-class man/vrouw. Zo kan een working-class man zijn rol als gezinshoofd (en zijn gehele mannelijke identiteit) in vraag stellen nadat hij zijn werk verloren heeft. Een working-class vrouw stelt ook haar rol in vraag wanneer zij de enige kostwinner van het gezin is, nadat haar man zijn werk verloren heeft. Daarnaast bezitten de working-class protagonisten ook een sociale identiteit. Hoe bekijken de personages zichzelf binnen hun vriendengroep? En hoe beschouwen ze andere groepen die eventueel in een hogere klasse gepositioneerd zijn? Willen de working-class protagonisten opklimmen naar die hogere klasse en op welke manier willen ze opklimmen? Een derde identiteit heeft een regionale insteek: zijn de working-class protagonisten trots op hun regionale afkomst? Draagt het aspect van regionalisme bij tot meer solidariteit onder de working-class protagonisten of willen deze personages juist wegtrekken uit hun regio om elders een beter leven te beginnen? Deze drie identiteitsaspecten refereren aan de vier eerder besproken hoofdthema's. Een identiteit als man/vrouw is gekoppeld aan 'gender relations'. Een sociale identiteit is zowel gekoppeld aan de samenstelling van de working-class (de contacten met andere groepen waarin allochtonen, holebi's en leden van de middenklasse kunnen zitten) als aan sociale mobiliteit (de doorstroom naar een hogere of lagere klasse). De regionale identiteit verwijst naar regionalisme. In dit eerste discours geven de films van het corpus met andere woorden enkele identiteitsaspecten van de working-class weer. Meer theorie over deze identiteitsaspecten in 3.1 van het theoretisch kader.

Het ideologisch discours

Met de tweede doelstelling wordt aan de films van het corpus een stem gegeven in een ideologisch discours over de identiteit van de working-class en over de huidige en toekomstige situatie van de working-class. Inhoudelijk duidt deze identiteit en de huidige en toekomstige situatie van de working-class op de vier grote thema's in de analyses. De vier films kunnen een mening uiten verschillend van de mening van een andere participant in dit debat. Het onder 1.1 aangehaalde voorbeeld van *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959) toont aan dat deze film tegen de gangbare politieke retoriek van de jaren vijftig en zestig ingaat, met name de bewering dat er geen klassentegenstellingen meer zouden bestaan. Voor de films van het corpus wordt op een gelijkaardige manier nagegaan welke mening deze films uiten over de huidige en toekomstige situatie van de working-class en welke waarden achter deze mening schuil

gaan.⁶¹ Ook voor dit tweede discours wordt in het theoretisch kader (in 3.2) theoretische achtergrond ontwikkeld. In deel 2 bij de filmanalyses, wordt de mening van de weerhouden films in dit ideologisch debat volledig uit de doeken gedaan.

Het intermediaal discours

Brassed Off (1995), *The Full Monty* (1997), *Billy Elliot* (1999) en *Trainspotting* (1995) zijn niet de enige speelfilms die de working-class belichten en bij extensie kunnen niet alleen speelfilms een klemtoon leggen op de working-class en hun problemen. Vandaar dat deze derde doelstelling slaat op de verbanden die inhoudelijk en vormelijk kunnen gelegd worden met andere (Britse) (working-class) films, met fictieliteratuur en met televisieseries die de working-class protagonisten als inhoud centraal stellen. De working-class film *Educating Rita* (Lewis Gilbert, 1983), refereert aan *My Fair lady* (George Cukor, 1964). In beide films wordt een meisje uit de lagere klasse door een professor opgeleid met de bedoeling dat zij achteraf de sociale ladder zal beklimmen.⁶² In 3.3 van het theoretisch kader worden de soorten referenties besproken en de mogelijkheden om vanuit een film naar andere films en naar andere media te verwijzen. Bij de filmanalyses in deel 2 worden dergelijke referenties uitgespit voor de films van het corpus. Hierbij wordt eveneens onderzocht hoe deze referenties de thematiek van de film accentueren.

1.3 Selectiecriteria filmcorpus

De criteria die in dit doctoraatsonderzoek worden gehanteerd voor de afbakening van het filmcorpus zijn zowel geografisch, temporeel als inhoudelijk/vormelijk. In een voorlaatste selectie criterium worden de working-class speelfilms verder afgebakend naar de cineast van de films. Als laatste criterium is er de selectie naar box office succes.

1.3.1 Britse speelfilms en de populariteit van sociale thema's

Voor dit onderzoeksproject wordt gekozen voor Britse working-class films. Britse films zijn volgens Beynon, Griffin, Cooke en Gillet sinds het ontluiken van de cinema doordrongen van sociale issues en staan ook bekend om hun sociaal geëngageerd karakter.⁶³ Er zijn perioden in de Britse cinema volgens Gillet en Haywood waar dit sociaal geëngageerd karakter wat naar de achtergrond gaat, maar van helemaal verdwijnen is er volgens hen geen sprake.⁶⁴ In de woorden van Gillet: "Leaving aside problems

⁶¹ Adam Lowenstein, "Under-The-Skin Horrors. Social Realism and Classlessness in *Peeping Tom* and the British New Wave," in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby and Andrew Higson (New York: Routledge, 2001), 221-230.

⁶² Shafer, "Enter the Dream House," 148-150.

⁶³ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 1. De Britse 'upper-class', 'middle-class' en working-class, hun sociaaleconomische omstandigheden en hun onderlinge tegenstellingen zijn dus vanaf het prille begin een belangrijk inhoudelijk element in de Britse speelfilm, hetzij manifest hetzij latent. Volgens filmcritica Nina Hibbin was film als populaire kunstvorm ook specifiek geadresseerd aan de working-class, net zoals de Britse 'music hall'. Ook Cook bevestigt dat 'nickelodeons' (kleine, maar permanente filmtheaters in het begin van de vorige eeuw) oorspronkelijk geassocieerd werden met een working-class publiek. David A. Cook, *A History of Narrative Film* (New York: W.W. Norton, 1996), 31.

⁶⁴ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 1. Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 1-8.

of definition, it is indisputable that class permeates British feature films (...). Sometimes it comes to the fore as in the films of Lindsay Anderson, though frequently it remains pervasive but unacknowledged.”⁶⁵ De bovenvermelde auteurs geven geen reden voor deze populariteit van sociale thema's in Britse films. De redenen voor deze populariteit behoren ook hier niet tot het bestek van dit onderzoek. Maar er helemaal aan voorbij gaan, zoals de bovenvermelde auteurs doen, is geenszins de bedoeling. Benshoff en Griffin en Haywood geven wel een verklaring voor deze continue aanwezigheid, zonder dat ze deze redenen tot op de bodem uitzoeken. Volgens deze auteurs is de industriële revolutie het beginpunt van deze continue aanwezigheid. De industriële revolutie, die in Groot-Brittannië begon, zorgde voor een nieuwe sociale klasse: de working-class. Vrijwel onmiddellijk vormde volgens Haywood, Benshoff en Griffin, het ontstaan van deze nieuwe klasse een voedingsbodem voor een linkse cultuur, bestaande uit fictieliteratuur en theaterstukken, die sociaalgetinte thema's als onderwerpen hadden: zoals de armoede van de working-class en de klassentegenstellingen tussen de working-class en de hogere klassen. Het medium film zou volgens Haywood snel volgen en gelijkaardige sociale thema's oppikken.⁶⁶ Hieronder wordt een overzicht van enkele sleutelperiodes in de Britse cinema gegeven waarin golven van interesse waren voor de working-class. De hieronder vermelde periodes keren later in detail terug als voorbeelden in het theoretisch kader en in de bespreking van de intermediale relaties in de vier weerhouden films.

Het prille begin

A Reservist Before and After the War van James Williamson (1902), *Desperate Poaching Affray* (1903) van William Haggart, *Buy Your Own Cherries* (1904) van Robert Paul en *Rescued by Rover* (1905) van Lewin Fitzhamon zijn vroege bekende Britse films met arbeiders in de hoofdrol. De arbeiders (*Desperate Poaching Affray* is hierop een uitzondering, zie infra in het theoretisch kader) moeten in deze films hun meerdere erkennen in personages van de middle-class of upper-class, zowel op financieel als moreel vlak. In het interbellum zijn er ook enkele bekende working-class films. Working-class personages vluchten in de criminaliteit in *London Love* (H. Manning Hayes, 1926), of worden iets positiever geportretteerd via een romance die klassengrenzen overschrijdt zoals in *Palais de danse* (Maurice Elvey, 1928). In deze film gaat de dochter van een nachtwaker een relatie aan met een jongen van adel. Het omgekeerde is het geval in *The Rat* (Graham Cutts, 1926) waarin Zelig, een courtisane van de upper-class, neerdaalt in het nachtleven van de lagere klassen en er een uitgesproken flirtgedrag tentoon spreidt.⁶⁷ Nog een andere vroege film is *Hindle Wakes* (Maurice Elvey, 1918) gebaseerd op een toneelstuk van Stanley Houghton, over een jong koppel, waarvan de vaders ooit hebben samengewerkt, maar daarna ieder een aparte weg zijn ingeslagen. De ene is de eigenaar van een zaak, de andere is zijn arbeidskracht gebleven. Deze situatie zorgt voor spanningen voor het jonge koppel.⁶⁸ *Turn of the Tide* (Norman Walker, 1935) handelt over de rivaliteit tussen twee gezinnen, die beide in de sector van de visserij zitten. Een andere vroege film van de jaren 30 is *No Limit* (Monty Banks, 1935). Komende van een lagere klasse wordt de opdringerige George (George Formby) toegang geweigerd tot de plaatsen en de gewoonten van de hogere klassen. Zo wordt hem een drankje geweigerd in de betere plaatsen op het

⁶⁵ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 1.

⁶⁶ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 167-168. Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 1-8.

⁶⁷ Gledhill, *Reframing British Cinema 1918-1928: Between Restraint and Passion*, 131-134. Shafer, "Enter the Dream House," 207-212.

⁶⁸ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 2.

eiland, Isle of Man. De working-class wordt hier dus opnieuw gecontroleerd, zoals in de eerdere working-class films.

Volgens Shafer was en is er een debat over de inhoud en vorm van de working-class films van de jaren twintig en dertig tot WOII. Een debat dat gevoerd werd in kranten en tijdschriften, zowel in reviews als in lezersbrieven. Een debat met critici en liefhebbers van meer realistische films met sociale commentaar in het ene kamp en aanhangers van films met escapisme, komische elementen en fantasie in het andere kamp. Aan de ene kant was er met andere woorden een reactie tegen komische en escapistische working-class films, zoals de working-class films met George Formby en Gracie Fields. Deze films zouden, volgens sommige critici en kijkers destijds, te weinig realistische elementen bevatten in de weergave van de working-class. Bovendien zijn er volgens dezelfde twee groepen teveel stereotypen verweven in de escapistische working-class films. Working-class protagonisten dragen volgens hen, een pet, dragen sjofele kleren, praten altijd met een overdreven zwaar accent (meestal een Cockney accent), zijn vaak dronken en niet bijster snugger en dienen als komische elementen in de narratieve structuur. Aan de andere kant was er een oproep om juist meer escapistische films te hebben, zodat leden van de working-class verstrooiing zouden krijgen voor hun dagdagelijkse problemen. Soms waren de working-class films te waarheidsgetrouw en te realistisch. Critici in dit kamp vonden de waarheidsgetrouwe weergave van de working-class bewonderenswaardig. Komische overdrijvingen in de afbeelding van working-class personages en stereotypen was volgens hen echter noodzakelijk omdat de bioscoopbezoekers entertainment willen. Verstrooiing en escapisme zijn eigenschappen die working-class films volgens hen zouden moeten hebben.⁶⁹ Vanuit de kant van diverse filmmakers was er volgens Shafer ook een houding om een accurate weergave van de working-class te produceren. A. J. Cronin, de auteur van de roman waarop *The Citadel* (King Vidor, 1938) is gebaseerd, gaf interviews (bedoeld als promotie voor de aankomende film) weg, waarin hij de ontwikkeling van de verfilming van zijn roman beschrijft. In dit interview prijst hij de realistische benadering van de filmmakers van de verschillende aspecten en sociale gelederen van de Engelse maatschappij: de opnames op locatie, het in beeld brengen van de mijnschachten, de mijnwerkers die in de lift naar beneden gaan en de weergave van het contrast tussen het heldere zonlicht bovengronds en de donkere vuile gangen beneden. Regisseurs als Basil Dean, Michael Powell, Carol Reed en John Baxter verschenen eveneens regelmatig in interviews. In deze interviews beweerden ze zoveel mogelijk aandacht te besteden aan het realistisch gehalte van de personages, de settings en situaties (rondom de personages) in hun films. De acteurs deden eveneens moeite om hun working-class personages zo accuraat mogelijk af te beelden. Voor *Say It With Flowers* ging acteur George Carney wekenlang working-class mensen observeren: hoe ze spraken, bewogen, zich gedroegen en hoe ze tegen het leven (in het algemeen) aankeken. Ook de reclame-uitingen benadrukten het sociaal-realistische gehalte van de working-class films in deze tijdperiode. In de promotie van films als *Say It With Flowers*, *Turn of the Tide* (Norman Walker, 1935) en *Hindle Wakes* (Victor Saville, 1931, een remake van de gelijknamige film uit 1918 van Maurice Elvey) lag er een nadruk: "On realism on the characterization of working people." Voor *Say It With Flowers* was er de promotieslogan 'A real story of real people'.⁷⁰ Dat de working-class films niet eenvoudigweg in twee kampen kunnen worden ondergebracht, merkt Shafer terecht op. Hij relateert dat bijvoorbeeld de films met Gracie Fields wel degelijk een combinatie van dramatische en komische elementen bevatten op het einde van de film (meer hierover in het theoretisch kader, bij de bespreking van de term 'oppositional cinema'). De films met Fields worden door Aldgate omschreven als 'consensus cinema'.⁷¹

⁶⁹ Shafer, "Enter the Dream House," 95-97.

⁷⁰ Ibid., 102-103.

⁷¹ Marcia Landy, *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 334.

Films met de gerusstelling dat alles op het einde goed komt.⁷² In de films van Gracie Fields is echter lang niet alles rozegeur en manenschijn. Er zijn sociaaleconomische problemen die worden aangekaart en er is ook een strijd om levensomstandigheden te verbeteren. Ook werd de weergave van working-class vrouwen door Gracie Fields, volgens Shafer, in de media vaak als heel natuurlijk en waarheidsgetrouw omschreven.⁷³ Bovendien, zoals in de analyse van *The Full Monty* wordt besproken, heeft het komisch gehalte in dergelijke films nog een ander effect, namelijk het verzachten van de moeilijke situaties van de protagonisten. Hierbij merkt Mather op dat deze verzachting de problemen zeker niet wegneemt.⁷⁴ Wat de meer 'realistische' films betreft, nuanceert Shafer echter te weinig. De opmerking van Gillet (over de 'social problem films' van na WOII, zie infra) kan ook hier toegepast worden. Deze opmerking handelt over hoe arbeiders worden afgebeeld als kinderen die moeten opgevoed worden door leden van de hogere klassen, omdat ze zich zelf niet kunnen helpen. In *The Citadel*, is het aan de personages uit de hogere klassen om de arbeiders te helpen. In deze film werkt een jonge arts in een mijnstad (zijn eerste job). Daar ontdekt hij dat de mijnwerkers te kampen hebben met een hardnekkige hoest. Samen met zijn vrouw, een schoollerares, gaat hij op onderzoek uit en constateert hij dat steenkoolstof op termijn tuberculose veroorzaakt. Bovendien nemen de mijnwerkers verkeerde geneesmiddelen in om deze ziekte te bestrijden. Samen met zijn vrouw probeert hij de arbeiders te overtuigen om een ander geneesmiddel in te nemen.

In deze periode was er ook aandacht voor de sociaaleconomische omstandigheden van de working-class, langs de kant van documentairemakers. Er was de traditionele documentairebeweging van John Grierson. Grierson werkte voor overheidsorganisaties als de Empire Marketing Board en de General Post Office.⁷⁵ Enkele bekende documentaires waren *Drifters* (1928), gemaakt voor de Empire Marketing Board, over de handelsvoordelen voor alle landen van het Britse Imperium en *Housing Problems* (Edgar Anstey en Arthur Elton, 1935) over de erbarmelijke toestanden van krotwoningen waarin een groot deel van de arbeidersklasse woont. Deze documentaire voert een pleidooi voor het vernietigen van deze krotten en het vrijmaken van geld voor meer gemeentewoningen.⁷⁶ Ralph Bond was één van de leidende figuren van de oppositionele documentairebeweging van de 'arbeiders filmgroepen'. De films van deze beweging werden door de arbeidersbewegingen zelf bekostigd. Films van de oppositionele documentairebeweging zijn *Advance Democracy!* (Ralph Bond, 1938) en *Listen to Britain* (Humphrey Jennings, 1941).⁷⁷ Documentairemaker Humphrey Jennings had volgens Hanley in vergelijking met de traditionele documentairebeweging een minder belerende en didactische toon en liet meer poëtische beelden zien. In films en documentaires als *Listen to Britain* (1941) en *Fires Were Started* (1943) toonde Jennings eerder evocatieve dan educatieve beelden. Beelden die niet noodzakelijk een narratieve functie vertonen, maar wel beelden van locaties en menselijk handelen die een gevoel van tijd en ruimte geven waarin de working-class protagonisten zich bevinden.⁷⁸ Meer over deze documentairebewegingen in het theoretisch kader, bij de bespreking van de term 'oppositionele cinema'.

⁷² Ibid., 1991: 337.

⁷³ Shafer, "Enter the Dream House," 98.

⁷⁴ Mather, *Tears of Laughter*, 52.

⁷⁵ Ian Aitken, "The British Documentary Movement," in *The British Cinema Book*, ed. Robert Murphy (London: BFI Publishing, 1997), 63.

⁷⁶ Bert Hogenkamp, "Het gebruik van film door de Britse arbeidersbeweging 1929-1939," *Skrien* 51 (1975): 12.

⁷⁷ Ibid., 3.

⁷⁸ David Hanley, "The British New Wave and Its Sources," *Offscreen* 15 (2011), http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/british_new_wave/.

De Ealing films

In de jaren veertig en vijftig produceren de Ealing studio's (grotendeels een middle-class bastion) een reeks sociale komedies. Deze Ealing komedies bestonden vaak uit een mix van realistische inhoud en pure fantasieën. In deze komedies slaan leden van de working-class en de middle-class vaak de handen in elkaar, in de confrontatie met een gemeenschappelijke vijand: de centrale autoriteiten in Londen. In *The Titfield Thunderbolt* wordt een heel oude spoorlijn opgedoekt (door British Railways) nadat deze al jaren op verlies draait. De hele gemeenschap in Titfield wordt gemobiliseerd; zowel working-class als middle-class werken samen in een campagne om de spoorweg open te houden. Tegenstanders zijn voornamelijk de bureaucratie in Londen. Uiteindelijk blijft de lijn open en wint de gemeenschap. In *Kind Hearts and Coronets* (Robert Hamer, 1949) is er wel een strijd tussen de working-class en de middle-class. In deze film wil een arme verwant van een hertog, de titel van hertog verwerven. Initieel kwam hij hiervoor in aanmerking, maar zijn familie had hem aan de kant geschoven, nadat zijn moeder iemand van een lagere status huwde. In dit verhaal over klassenverschillen, moet de protagonist de acht erfgenamen die voor hem in aanmerking komen, voor deze titel, vermoorden.⁷⁹ Andere Ealing komedies, geregisseerd door middenklasse regisseurs, zijn onder meer *Whiskey Galore* (Alexander Mackendrick, 1949), *A Passport to Pimlico* (Henry Cornelius, 1949), *The Lavender Mob* (Charles Crichton, 1951), *The Man in the White Suit* (Alexander Mackendrick, 1951) en *Hue and Cry* (Charles, Crichton, 1947). Deze Ealing komedies werden opgenomen op locatie en de personages spraken met lokale accenten, nog voor dat de New Wave films dit deden. Zoals Hill vermeldt: "(...) (red: The Ealing films) assimilated documentary ideas, a commitment to 'ordinary people', damped-down narratives and location shooting."⁸⁰ Zoals later in de analyse van *Trainspotting* wordt besproken, hangt er volgens Higson een misverstand over deze Ealing-films van de jaren veertig en vijftig. Het misverstand draait rond beelden van nationale eenheid die in deze films zouden verweven zijn.⁸¹ Deze films zouden volgens Barr homogeen zijn in hun afbeelding van de natie.⁸² Volgens Higson is deze periode van de Britse cinema veel heterogener dan dat. In de working-class films van deze periode is er een sterke gehechtheid aan de eigen streek, maar niet speciaal aan een homogene en eensgezinde Britse natie in zijn geheel.⁸³ Dus in tegenstelling tot wat Barr over de Ealing-films oppert, is Higson de mening toegedaan dat in deze periode kan gesproken worden van een heterogeen en hybride beeld van de Britse natie. Er is sprake van verscheidene 'Britse' identiteiten.⁸⁴

Van de Ealing studio's kwamen echter ook sociale drama's voort, films met een maatschappelijk engagement, zonder een komisch gehalte. 'Social problem' films, zoals Hill deze films bestempelt.⁸⁵ *Sapphire* (Basil Dearden, 1959) vertelt het verhaal over agressieve acties in Londen tegenover immigranten. Zo wordt een zwanger meisje van allochtone afkomst omgebracht. Tijdens het politieonderzoek komen raciale vooroordelen aan het licht, ook onder de leden van het politiekorps. *Dance Hall* (Charles Crichton, 1950) handelt over de belevenissen op en naast de werkvloer van vier working-class vrouwen (zie ook de analyse van *The Full Monty*). Drie van de vier vrouwen zijn niet gelukkig in hun leven en in hun relatie met hun mannelijke partner. Zowel thuis als in de danszaal (hun

⁷⁹ Ross McKibbin, *Classes and Cultures: England, 1918-1951* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 454-455.

⁸⁰ Hill, *Sex, Class and Realism*, 69.

⁸¹ Andrew Higson, "The Instability of the National," in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby and Andrew Higson (New York: Routledge, 2001), 36-41.

⁸² Charles Barr, *Ealing Studio's* (London: Cameron and Tayleur, 1977), 98-119.

⁸³ Higson, "The Instability of the National," 41.

⁸⁴ Pam Cook, "Neither Here Nor There: National Identity in Gainsborough Costume Drama's," in *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, ed. Andrew Higson, (London, Cassell, 1996), 51-65. Higson, "The Instability of the National," 45.

⁸⁵ Hill, *Sex, Class and Realism*, 125.

vrijtijdsbesteding) zijn er conflicten. Deze conflicten worden afgewisseld met beelden van de werkervaringen van vrouwen in de fabriek. *The Blue Lamp* (Basil Dearden, 1950) handelt over de klopjacht op een crimineel die een politieagent ombracht. *It Always Rains on Sunday* (Robert Hamer, 1947) gaat over een veroordeelde crimineel die uit de gevangenis weet te ontsnappen en zich schuil houdt in het huis van een ex-vriendin van hem. Deze laatste is ondertussen getrouwd en is niet gelukkig met deze situatie. Gillet vermeldt dat in Ealing films als *The Blue Lamp* en *It Always Rains on Sunday* de politie de working-class controleert die het niet in zich heeft om zichzelf te controleren en te bestraffen. Hierdoor lijken arbeiders net kinderen die moeten opgevoed worden en die structuur nodig hebben.⁸⁶ In *Hue and Cry* echter, werken kinderen uit de lagere en hogere klassen samen om misdaadbendes te bestrijden. Dit terwijl de politie faalt. Ook in de 'social problem' films, is het beeld van de working-class dus genuanceerder dan op het eerste gezicht lijkt. Met de 'social problem' films wordt de overgang gemaakt naar een volgende periode.

De Britse New Wave en de 'social problem' films

De Britse New Wave films zijn eerder in de inleiding al grotendeels besproken. Ter herneming, de films van de Britse New Wave-cyclus van eind jaren vijftig en begin jaren zestig zijn opgenomen op locatie in het industriële noorden van Groot-Brittannië en de acteurs spreken met een regionaal accent. Deze New Wave films werden volgens Cook geïnspireerd door het Italiaanse Neorealisme. Deze inspiratie is zichtbaar in de opnames op locatie, de interesse in het dagelijkse leven van gewone mensen en de zwart-wit opnames. Ook de Franse Nouvelle Vague, was een inspiratiebron. Zo maakt de film *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) veelvuldig gebruik van onder andere jump cuts en flashbacks. De band met de documentaires van de Free Cinema beweging van de jaren 50 (met onder andere regisseur Lindsay Anderson), haalt Cook ook aan, maar werkt die niet verder uit.⁸⁷ Volgens Houston is de overeenkomst met deze documentairebeweging, het hanteren van poëtische beelden in de weergave van realisme.⁸⁸ Hanley voegt hier de kritische houding van de New Wave films ten aanzien van de working-class cultuur en de klassenmaatschappij aan toe (meer hierover in de analyse van *The Full Monty*). De inhoud van New Wave films als *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson, 1962) en *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960) toont een duidelijke interesse voor de working-class man (waaronder vooral rebellerende jonge mannen) in zijn omgeving, in zijn persoonlijke relaties en in zijn vrije tijd. De New Wave films introduceren nieuwe thema's zoals vrijetijdsbeleving en seksualiteit.⁸⁹ Toch, zoals eerder in de inleiding vermeld, halen sommige problemen het scherm niet. Zo is er, volgens Hill, sprake van een omissie in deze films van de nog steeds bestaande economische ongelijkheden en de klassenconflicten die daarmee gepaard gaan. Zo bevestigen deze films het destijds heersende maatschappelijk discours over de toenemende weelde voor iedereen en de klassenloosheid van de Britse maatschappij (zie supra).⁹⁰

Naast de New Wave films, zijn er verscheidene Britse films die volgens Hill 'contemporary social issues' tackelen. Deze hedendaagse issues zijn onder meer jeugdcriminaliteit in *I Believe in You* (Basil Dearden, 1952), *Cosh Boy* (Lewis Gilbert, 1953), *So Evil So Young* (Godfrey Grayson, 1960), *Term of Trial* (Peter Glenville, 1962) en *A Place to Go* (Basil Dearden, 1963) en prostitutie in *The Flesh is Weak* (Don Chaffey,

⁸⁶ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 178. Barr, *Ealing Studios*, 83-84. Alan Burton and Tim O'Sullivan, *The Cinema of Basil Dearden and Michael Relph* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), 204-205.

⁸⁷ Cook, *A History of Narrative Film*, 572.

⁸⁸ Houston, *The Contemporary Cinema*, 119.

⁸⁹ Hanley, "The British New Wave and Its Sources."

⁹⁰ Hill, *Sex, Class and Realism*, 124-125.

1957), *Passport to Shame* (Alvin Rakoff, 1959) en *The World Ten Times Over* (Wolf Rilla, 1963). Racisme wordt behandeld in onder meer *Flame in the Streets* (Roy Baker, 1961) en *Wind of Change* (Vernon Sewell, 1961). Homoseksualiteit is een thema in *The Trials of Oscar Wilde* (Ken Hughes, 1960), *Victim* (Basil Dearden, 1961) en *The Pleasure Girls* (Gerry O'Hara, 1963). In 'social problem' films als *The Blue Lamp* worden sociale problemen voorgesteld als problemen van het individu en niet van het systeem zelf.⁹¹ In de woorden van Hill: "The social problem is a problem for society, rather than of it (...)"⁹² Bijgevolg, is er volgens Hill geen noodzaak om de bestaande sociale orde aan te pakken of het maatschappelijke status-quo te doorbreken. In die zin zijn volgens Hill zowel de New Wave films als de 'social problem films' in hetzelfde bedje ziek: " (...) (red: The social problem films) refuse to acknowledge class divisions and conflicts (...) As a result the responsibility for social problems was shifted into convenient 'outgroups' or isolated individuals."⁹³ Eerder wordt er in deze films een manier gezocht om het individu, het working-class personage, te herintegreren in de sociale orde. Gillet vermeldt echter dat niet alle (in de termen van Hill) 'social problem' films vanaf de jaren 40 belerend en remediërend zijn. Niet in alle films brengen personages uit de middenklasse personages uit de arbeidersklasse braaf terug in het gareel. *It Always Rains on Sunday* en *The Blue Lamp* geven het kijkerspubliek een scala aan keuzes qua rolmodellen. Hetzelfde geldt voor *Dance Hall* waarin de vrouwelijke hoofdpersonages met hun diverse keuzes en hun levenswandelings het publiek de keuze geven tussen verscheidene mogelijkheden, mogelijkheden om dromen met realiteit te combineren en om verleiding met respectabiliteit en aanzien te verzoenen.⁹⁴ Bovendien, zoals Davies oppert in zijn studie over working-class cultuur in (onder andere) Manchester tussen 1900-1939, moet er in Britse working-class georiënteerde films waarin een status-quo wordt gesuggereerd, nog altijd rekening worden gehouden met het working-class publiek dat deze films gade slaat. Dit publiek doet dat volgens Davies met een kritische blik.⁹⁵ Zoals ook Gillet vermeldt: "It is easy to see the working class as passive recipients of what the media feed them." Bovendien (voor wat betreft de working-class films tijdens en na WOII) lijkt het inderdaad plausibel, zoals Gillet en Davies aannemen dat het working-class publiek door de oorlogservaring er niet minder kritisch op geworden is, integendeel.⁹⁶ Ook, zoals Hill zelf vermeldt, hebben deze films de verdienste om heel wat sociale topics en hete hangijzers aan te snijden die voordien niet behandeld werden. Het gaat dan om topics zoals jeugdcriminaliteit, ongewenste zwangerschappen, seksuele promiscuïteit, menstruatie, rassendiscriminatie, de doodstraf, discriminatie van homoseksuelen, kindermishandeling, verkrachting, vrouwengevangenis, enz.⁹⁷

Een luwte in de jaren 70

In de jaren 70 ebde de aandacht voor working-class films langzaam weg door een algemene malaise in de Britse cinema. Het probleem lag, volgens Sargeant, bij de Britse filmindustrie: investeringen van Amerikaanse studio's verminderden, de competitie met Amerikaanse films (zowel qua productie, distributie en vertoning) was bikkeldhard en veel Brits talent ging in Hollywood werken. Bovendien was er de concurrentie met de almaar populairder wordende Britse televisie. Het resultaat van dit alles was dat het aantal Britse films terugviel van 98 geproduceerde speelfilms in 1971 naar 36 in 1981. Britse

⁹¹ Ibid., 67-69.

⁹² Ibid., 56.

⁹³ Ibid., 125.

⁹⁴ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 191.

⁹⁵ Andrew Davies, *Leisure, Gender and Poverty: Working-Class Culture in Salford and Manchester 1900-1939* (Buckingham: Open University Press, 1992), 96.

⁹⁶ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 195.

⁹⁷ Hill, *Sex, Class and Realism*, 67-69.

filmmakers wilden als oplossing een voornamelijk jong publiek naar de zalen lokken en dit met producties verspreid over verschillende genres: komedies, musicals, trillers en kostuumdrama's. Nu en dan verscheen er binnen deze genres een working-class personage in een kleine bijrol. In de komische *Carry On* films van de jaren 60 en 70. In deze langlopende Britse filmreeks werden eerder stereotiepe working-class figuren opgevoerd: dronken en vloekende personages die niet bijster slim zijn.⁹⁸ In *Carry on Matron* (Gerald Thomas, 1972) verschijnt het destijds overheersende stereotype van de rondborstige, niet al te snuggere verpleegster afkomstig uit de working-class (met een zwaar accent uit het noorden van Groot-Brittannië) die graag flirt en seksueel heel actief is. Dergelijke beelden staan in schril contrast met beelden van verpleegsters in andere Britse films. Deze verpleegsters kwamen uit de middle-class en werden als intelligente en vrome vrouwen afgebeeld.⁹⁹

Naast de *Carry On* films, zijn er nog andere opflakkingen van Britse films met working-class personages. *Pressure* (Horace Ové, 1975) and *Babylon* (Franco Rosso, 1979) zijn twee films over West-Indische immigranten van de tweede generatie die het beu zijn dat een (voornamelijk) blanke maatschappij op hen neerkijkt omwille van hun 'lage afkomst' en hen zo verhindert om op te klimmen in de maatschappij. In *Pressure* doet het hoofdpersonage Tony verschillende pogingen om te klimmen op de sociale ladder. Eerst gaat hij solliciteren, maar de interviews lopen slecht af. Zijn tweede manier is de vlucht in criminaliteit, namelijk inbraak en diefstal. Maar wanneer een vriend van hem op een nacht gearresteerd wordt, gaat hij werken als een nachtportier, een job met weinig vooruitzichten.¹⁰⁰

Mark Carlin was een onafhankelijke filmmaker die onder andere de film *Night Cleaners* (1975) maakte, een film over de werkomstandigheden van poetsvrouwen 's nachts in de verlaten kantoren van Londen.¹⁰¹ Films als *The Music Machine* (Ian Sharp, 1979) en *Quadrophenia* (Franc Roddam, 1979) zijn dan weer commerciële films met personages uit de working-class. Deze films voeren een verhaal op over jeugdschubculturen in tijden van sociale en economische crisissen. *The Music Machine* gaat over een working-class jongen die zijn werk beu is en wil ontsnappen aan het grauwe van zijn dagelijks bestaan door frequente bezoeken aan de locale discotheek te brengen en zijn ambitie om een danswedstrijd te winnen. *Quadrophenia* vertelt het verhaal van Jimmy die zijn baan (in de postdienst van een bedrijf) beu is en zich niet begrepen voelt door zijn ouders. Hij vindt verstrooiing en ontspanning bij zijn vrienden wanneer ze met hun scooters gaan rijden en naar muziek luisteren.¹⁰² Sommige New Wave regisseurs maakten nog andere sociaal geëngageerde films in de jaren 70. Zoals Lindsay Anderson met *O Lucky Man!* uit 1973 over de valkuilen van het kapitalistisch systeem. In deze film wordt het personage Michael (een rol van Malcolm McDowell) gevolgd, een vertegenwoordiger van een koffiemarkt.¹⁰³

Een minder bekende cineast die in deze periode sociaal-realistische films maakte, was Barney Platts-Mills. Deze regisseur legde volgens Leggott de klemtoon op het observeren van het sociale leven van de working-class en maakte in zijn films veelal gebruik van non-professionele acteurs. Hij maakte in de (voor de Britse industrie) moeilijke periode van de jaren 70 twee films waarin op een sympathieke wijze

⁹⁸ Amy Sargeant, *British Cinema: a Critical History* (London: BFI Publishing, 2005), 265-291.

⁹⁹ Julia Hallam, *Nursing the Image: Media, Culture, and Professional Identity* (London: Routledge, 2000), 57-58.

¹⁰⁰ Paul Newland, "We Know Where We're Going, We Know Where We're From: *Babylon*," in *Don't Look Now: British Cinema in the 1970's*, ed. Paul Newland (2010. Bristol: Intellect, 2010), 95-96.

¹⁰¹ Carlin (gestorven in 1999) werd onder andere beïnvloed door de cineast Chris Marker. Zo vroeg Marker aan Carlin om een documentaire te draaien over de werkomstandigheden in de Peugeot fabrieken in Frankrijk, omdat hijzelf er niet binnen mocht omwille van zijn linkse sympathieën. Beynon and Rowbotham, "Hanging on Histories," 8-9.

¹⁰² Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 88. Newland, "We Know Where We're Going, We Know Where We're From," 96.

¹⁰³ John Izod, Karl Magee, and Isabelle Gourdin, "What is There to Smile At? Lindsay Anderson's *O Lucky Man!*," in *Don't Look Now: British Cinema in the 1970's*, ed. Paul Newland (2010. Bristol: Intellect, 2010), 218-223.

personages worden opgevoerd die zich vervreemd voelen door economische omstandigheden. Net zoals Ken Loach en Mike Leigh (in die periode) kreeg Platt-Mills zijn projecten echter moeilijk van de grond. De films die Platt-Mills regisseerde in de jaren 70 waren *Bronco Bullfrog* (1970) en *Private Road* (1971). Deze films zijn volgens Leggott een voorbode van films als *Trainspotting* en *The Full Monty*, met een gelijkaardige focus op de jeugd en de onderklasse (als deel van de working-class, zie theoretisch kader).¹⁰⁴

De jaren 80

De bespreking van de films van de jaren 80 kwam al grotendeels aan bod in het begin van de inleiding. Bovendien spelen twee van de films in het corpus zich af in deze periode, waardoor deze periode bij de filmanalyses uitgebreider aan bod komt. Als aanvulling bij de eerdere bespreking van deze periode, keerde in de jaren 80, volgens Hill en Elsaesser, de aandacht voor working-class films terug met films als *The Ploughman's Lunch* (Richard Eyre, 1983), *Letter to Brezhnev* (Chris Bernard, 1985) en *Sammie and Rosie Get Laid* (Stephen Frears, 1987). De jaren 80 working-class films beklemtoonden, net zoals in de New Wave cyclus, de vrijetijdsbeleving van de working-class: het frequenteren van pubs en de consumptie van populaire cultuur zoals televisieprogramma's en muziek. Zoals eerder besproken (en dit is een groot verschil met de New Wave cyclus), proberen de working-class personages in de jaren 80 te ontsnappen aan werkloosheid en armoede. Hierin moet evenwel een onderscheid gemaakt worden tussen mannelijke en vrouwelijke working-class personages. Working-class vrouwen in jaren 80 films zijn succesvol op de arbeidsmarkt via de toenemende werkgelegenheid in de dienstensector. De werkloze mannen zoeken werk of blijven bij de pakken neerzitten (waardoor ze vaak in een depressie belanden).¹⁰⁵

1.3.2 Inhoud, tijdsperiode, gevestigde waarden en box office successen

Vanaf het midden van de jaren 90 is er een hernieuwde interesse merkbaar in Britse films voor de representatie van de working-class. Buiten de films van sociaal geëngageerde cineasten, (zoals Purcell deze cineasten bestempelt), als Ken Loach (*Riff-Raff*, 1991, *Ladybird Ladybird*, 1994 en *My Name Is Joe*, 1998), Mike Leigh (*Life is Sweet*, 1990, *Naked*, 1993 en *Secrets and Lies*, 1996), Stephen Frears (*The Snapper*, 1993 en *The Van* 1996) en de autobiografische films van Terrence Davies (*Distant Voices Still Lives*, 1988 en *The Long Day Closes*, 1993) was het vrij rustig in het Britse filmcircuit voor wat betreft working-class films. Vanaf midden jaren 90 verschijnt er, volgens Purcell en James, een groep van Britse speelfilms die beelden bevatten van working-class personages in crisis, te midden van een landschap van industrieel verval en economische teloorgang.¹⁰⁶ Deze groep van speelfilms was commercieel gezien behoorlijk succesvol in binnen- en buitenland (zie infra, box office successen). *The Full Monty* (1997), *Brassed Off* (1996), *Billy Elliot* (2000) en *Trainspotting* (1996) zijn de meest populaire speelfilms (qua box office succes) van deze cyclus: working-class drama's met een komische noot die volgens Luckett vaak

¹⁰⁴ James Leggott, "Dead Ends and Private Roads: The 1970s Films of Barney Platts-Mills," in *Don't Look Now: British Cinema in the 1970's*, ed. Paul Newland (2010. Bristol: Intellect, 2010), 231-232.

¹⁰⁵ Hill, *British Cinema in the 1980s*, 166-170. Elsaesser, "Images For Sale," 64-67.

¹⁰⁶ Kerry W. Purcell, "Reimagining the Working Class From Riff Raff to Nil by Mouth," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001), 113-131. Nick James, "British Cinema Now, Overview," *Sight & Sound* no.1 (2007): 14-31.

als 'feelgood' films of sociale komedies (sociaal geëngageerde films met humor en een happy end) werden bestempeld in de media.¹⁰⁷ Daarnaast bevat deze filmcyclus ook films als *Twin Town* (Kevin Allen, 1997), *Up 'n' Under* (John Godber, 1998), *Nil by Mouth* (Gary Oldman, 1997), *TwentyFourSeven* (Shane Meadows, 1997) en *Ratcatcher* (Lynne Ramsay, 1999). Films die een meer somber en grijs beeld van het working-class leven schetsen en die het label 'British Grit' (Brit Grit) meekregen.

Bij de woorden Brits, arbeidersklasse en cinema kunnen, volgens Purcell en James, moeilijk cineasten als Ken Loach, Mike Leigh en Stephen Frears genegeerd worden. De working-class films van deze Britse sociaalgeëngageerde cineasten worden echter niet in het corpus opgenomen aangezien hun speelfilms al vaak het voorwerp van academisch onderzoek zijn geweest. De bijdrage van Loach, Leigh en Frears aan de Britse film in het algemeen en aan working-class films in het bijzonder, zoals Purcell en James argumenteren, is echter groot, zowel naar inhoud als vorm.¹⁰⁸ Vandaar dat in deze dissertatie wel regelmatig verwezen wordt naar de working-class films van deze cineasten als mogelijke referentiepunten voor de weerhouden films.

Box office successen

In dit doctoraatsonderzoek worden de working-class films van de tweede helft van de jaren 90 belicht met de grootste box office successen. Onder 1.2.2 werden de onderzoeksdoelstellingen besproken van deze dissertatie. Een van deze doelstellingen is om het beeld vast te stellen van de working-class. 'Beeld' is gekoppeld aan het begrip representatie: hoe wordt de working-class gerepresenteerd in de films van het corpus? Of algemener: hoe wordt in een film überhaupt 'iets' gerepresenteerd? In hoofdstuk 3 van deel 1, het theoretisch kader, komt het begrip representatie uitgebreider aan bod, vooral in de relatie tussen film en realiteit. Het begrip representatie komt hier echter ter sprake in de bespreking van box office succes als één van de selectiecriteria van het corpus van films. Zoals Seaton beweert, is het onderzoek naar representatie des te belangrijker voor een film met een grote impact.¹⁰⁹ Hoe groter de impact van een film, hoe meer mensen een film gezien hebben, des te relevanter is de vraag naar de beeldvorming in deze film over allochtonen, vrouwen, holebi's of de working-class. Volgens Seaton is box office succes een uitstekend criterium om die impact te meten. In zijn onderzoek naar de beeldvorming over Japan in oorlogsfilms neemt hij dan ook *The Bridge on the River Kwai* (David Lean, 1957) als voorbeeld.¹¹⁰ Hall onderzoekt in zijn werk 'Representation: Cultural Representations and Signifying Practices' onder meer de raciale stereotypering in Amerikaanse speelfilms. Voor de jaren 60 en 70 bespreekt hij de film *Shaft* (Gordon Parks, 1971) als voorbeeld. *Shaft* was dan ook een kaskraker.¹¹¹ Als de eerder vermelde working-class films vanaf midden jaren 90 bekeken worden vanuit het criterium van box office succes, is het duidelijk dat *Twin Town* (Kevin Allen, 1997), *Up 'n' Under* (John Godber, 1998), *Nil by Mouth* (1997), *TwentyFourSeven* (1997) en *Ratcatcher* (1999) niet de populariteit en het box office succes van *Brassed Off* (1996), *The Full Monty* (1997), *Billy Elliot* (2000) en *Trainspotting* (1996) kenden. Deze vijf working-class georiënteerde films maken evenwel deel uit van het intermediaal netwerk van het corpus (zie deel 2, de filmanalyses). De onderstaande tabel geeft een overzicht van de opbrengsten van de eerder vermelde working-class films.

¹⁰⁷ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94-95.

¹⁰⁸ Purcell, "Reimagining the Working Class From Riff Raff to Nil by Mouth," 113-131. James, "British Cinema Now, Overview," 14-31.

¹⁰⁹ Philip A. Seaton, *Japan's Contested War Memories, The 'Memory Rifts', in Historical Consciousness of World War II* (London: Routledge, 2007), 139-140.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Stuart Hall, "The Spectacle of the 'Other'," in *Representation: Cultural Representations & Signifying Practices*, ed. Stuart Hall (London: SAGE Publications, 1997), 270-271.

Titel	UK Distributor	UK Box office Gross (£)	International box office (US\$)
Billy Elliot	UNITED INTL. PICTURES	18.386.715	98.082.165
Ratcatcher	PATHE DISTRIBUTION LTD.	437.694	985.344
TwentyFourSeven	PATHE DISTRIBUTION LTD.	235.126	847.517
Up 'N Under	ENTERTAINMENT	3.206.994	5.423.248
Nil By Mouth	TWENTIETH CENTURY FOX	789.171	2.346.405
The Full Monty	TWENTIETH CENTURY FOX	52.232.058	215.602.111
Twin Town	UNIVERSAL PICTURES	709.335	2.096.764
Brassed Off	FILM FOUR DIST.	3.388.319	15.971.704
Trainspotting	UNIVERSAL PICTURES	12.433.450	61.723.732

Tabel 1: Overzicht van negen Britse working-class films naar box office succes in het Verenigd Koninkrijk en wereldwijd.¹¹²

Trainspotting (Danny Boyle, 1996), *Brassed Off* (Mark Herman, 1996), *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) en *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) vormen dus het corpus van dit doctoraatsonderzoek. Deze vier films belichten het working-class bestaan met een sterke komische ondertoon, waarbij *Trainspotting* de meest sombere en meest viscerale film is van het corpus, hoewel ook deze film, volgens Beynon en Rowbotham, doordrongen is van de nodige (zwarte) humor.¹¹³

1.4 Positionering van het doctoraatsonderzoek

Tot slot van dit inleidend hoofdstuk, wordt de positionering van deze dissertatie in het onderzoek naar het beeld van de working-class in de Britse cinema geschetst. Omdat dit doctoraatsonderzoek geen onbekend terrein betreedt, is het de bedoeling een meerwaarde te bieden in het onderzoek naar het

¹¹² Dit overzicht werd bekomen dankzij het archief van het British Film Institute. Het BFI krijgt deze cijfers van het bedrijf Rentrak die deze box office resultaten berekende op basis van de opbrengsten in het Verenigd Koninkrijk en 19 overzeese gebieden.

¹¹³ Beynon and Rowbotham, "Handing on Histories," 2.

beeld van de working-class in de Britse cinema. Deze meerwaarde is het analysemodel waarmee de films van het corpus benaderd worden. De working-class films van het corpus worden geanalyseerd vanuit andere perspectieven dan gebruikelijk in de literatuur worden aangetroffen. Zo wordt er voor een thematische benadering geopteerd van de representatie van de working-class. De combinatie van deze thematische benadering, met de bespreking van de ideologieën achter deze thema's en met de invulling van de sociologische concepten klasse en working-class (zie infra) geven de analyses een uniek perspectief. Bovendien worden *Trainspotting*, *Brassed Off*, *The Full Monty* en *Billy Elliot* als participant in een drievoudig discours gepositioneerd: een filmisch discours over de representatie van de working-class, een ideologisch en een intermediaal discours. Een drievoudig discours gekoppeld aan de doelstellingen van deze dissertatie en weerspiegeld in de drie grote onderzoeksvragen (zie 2.2.).

In de volgende twee hoofdstukken, respectievelijk de onderzoeksaanpak en het theoretisch kader, worden de bovenstaande inleidende beschrijvingen en het aangehaalde analysemodel verder uitgediept. Samen met de inleiding vormen deze hoofdstukken het eerste deel van deze dissertatie, de onderzoeksopzet. In deel 2 worden voor de vier filmanalyses de beschreven methodologie en theoretische concepten van deel 1 omgezet in de praktijk. Hierna volgt een algemene conclusie.

2. Onderzoeksaanpak

2.1 Analysemethoden

De onderzoeksmethoden van deze dissertatie vormen een combinatie van een audiovisuele analyse en een thematische analyse. De thematische analyse komt terug in 2.2 wanneer de onderzoeksvragen worden behandeld. Onder 2.1.1 wordt de audiovisuele analyse besproken. Verder wordt in dit onderzoek de representatie van de working-class voor de vier weerhouden films langs twee kanten bekeken; de productiezijde en de kant van de kijker. Beide perspectieven komen aan bod in 2.1.2.

2.1.1 Audiovisuele analyse

Deze audiovisuele analyse gebeurt via een theoretische constructie, gebaseerd op de analysemethodes van Bordwell en Thompson en Peters. De volgende filmische lagen, die Peters onderscheidt, worden per analyse bestudeerd: de laag van het uitgebeelde verhaal, de laag van de uitbeelding van het verhaal (de mise-en-scène), de laag van de afbeelding van het verhaal (camera en montage) en de laag van de buitenbeeldse tekst en muziek.¹¹⁴ Uitgeschreven geeft dit per laag onder meer de volgende aspecten, die Bordwell en Thompson hebben vermeld. In de eerste laag is er het verhaal met zijn inhoud, thema's en personages en de narratieve stijl van de film (oorzaak/gevolg structuur, het gebruik van tijd, het gebruik van een verteller en het gebruik van objectieve en/of subjectieve standpunten).¹¹⁵ De laag van de afbeelding van het verhaal bevat de settings van een film, de rekvisieten, het taalgebruik, het gebruik van binnenbeeldse muziek, de belichting, de kostuums en de positionering van de personages ten opzichte van elkaar en de settings.¹¹⁶ De voorlaatste laag, de afbeelding van het verhaal houdt in: camerabewegingen, kleurgebruik, kadrage, gebruik van lenzen, de hoogte van de camera, de afstand van de camera en montage (lengte van shots, parallelmontage, shotovergangen, juxtapositie, enz.).¹¹⁷ In de laatste laag wordt de soundtrack van de film en het gebruik van geluiden gedistilleerd.¹¹⁸ In de analyses worden deze lagen en hun deelaspecten niet een voor een overlopen. Evenwel zijn deze lagen continu aanwezig als achtergrond van de analyses.

In het audiovisueel materiaal worden de films van het corpus, andere Britse working-class films van andere periodes, andere Britse films die niet working-class georiënteerd zijn en buitenlandse (working-class) films als bronnen gebruikt. Ook maatschappelijke documentaires over de sociaaleconomische en politieke geschiedenis van Groot-Brittannië behoren tot deze bronnen.

2.1.2 Representatie, een dubbel perspectief

Representatie definiëren Benshoff en Griffin als: "A process of presenting an image of something in order to communicate ideas or tell a story."¹¹⁹ Deze representatieprocessen geven een

¹¹⁴ Peters, *Pictorial Signs and the Language of Film*, 54.

¹¹⁵ Bordwell and Thompson, *Film Art*, 64-83.

¹¹⁶ Ibid., 148-163.

¹¹⁷ Ibid., 185-238, 250-286.

¹¹⁸ Ibid., 292-326.

¹¹⁹ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 426.

gereconstrueerde werkelijkheid van het leven weer, niet de werkelijkheid of het leven zelf.¹²⁰ De bovenvermelde definitie legt de nadruk op de productiekant van media en boodschappen: in het geval van een film de producenten, de cineasten en de scenaristen die volgens Benshoff en Griffin vanuit hun sociaaleconomische achtergrond de inhoud sturen van hun communicatie-uiting. Nelmes vermeldt bij de productiekant van films specifiek ook de economische/financiële context: namelijk de studio's die de films financieren.¹²¹ Voor dit doctoraatsonderzoek is zowel de kant van de makers belangrijk, als scheppers van meningen en interpretaties in cinematografische teksten, als de kant van de ontvanger die de tekst decodeert en interpreteert. Onder 2.1.2.1 wordt eerst de kant van de zender of de productiezijde belicht.

2.1.2.1 De productiezijde

Met de productiezijde wordt in dit onderzoek voornamelijk de studio of studio's bedoeld die de films financierden en de makers van de film; de regisseur, de producer(s) en de scenarioschrijver(s). De productiezijde, met de studio's en het financieren van films, wordt besproken in 3.2 waar de mogelijke verschillen in ideologieën in films aan bod komen. Verschillen naargelang het land van oorsprong waarin de studio (die de film financierde) is gesitueerd. Hieronder volgt een uitgewerkt voorbeeld van Cooke over de verschillen in representatie naargelang de sociaaleconomische achtergrond, met name de klassenachtergrond van de cineast. Dit voorbeeld illustreert het belang om dit aspect van de productiezijde van een film op te nemen in de analyses.

De productiezijde, een illustratie

A Reservist Before and After the War (James Williamson, 1902), *Desperate Poaching Affray* (William Haggar, 1903), *Buy Your Own Cherries* (Robert Paul, 1904) en *Rescued by Rover* (Lewin Fitzhamon, 1905) zijn, zoals vermeld in het inleidend hoofdstuk, vroege Britse voorbeelden van working-class films. Qua representatie van de working-class zijn er duidelijke verschillen tussen deze vier films.¹²² De makers van deze films waren allen middenklasse regisseurs, behalve William Haggar. Haggar trok rond als artiest op lokale kermissen waar hij mijnwerkersgemeenschappen entertainde.¹²³ In *A Reservist Before and After the War* komt een soldaat terug thuis na de oorlog, het is een terugkeer naar werkloosheid. Op een gegeven moment wordt de soldaat gearresteerd omdat hij brood steelt. De enige reden waarom de politie hem vrijlaat, is hun medeleven met zijn uitgehongerd zoontje. De film eindigt in kortstondig geluk wanneer een agent de soldaat geld geeft om de dag door te komen. Zo beeldt de film de working-class personages wanhopig af: ze zoeken hun toevlucht in de misdaad en overleven dankzij de genade van de middenklasse. *Buy Your Own Cherries* gaat over een working-class vader met een alcoholverslaving die door een predikant gered wordt van zijn drankzucht. De onderliggende boodschap is duidelijk: het afzweren van alcoholconsumptie kan een working-class gezin erbovenop helpen. *Rescued by Rover* vertelt het verhaal van een middle-class gezin waarvan de baby wordt ontvoerd door een losgeslagen dronken arbeider. Het kind wordt echter gered door Rover, de trouwe hond van de middle-class familie.

¹²⁰ Ibid., 14.

¹²¹ Jill Nelmes, "Gender and Film," in *An Introduction to Film Studies*, ed. Jill Nelmes (London, Routledge, 2003), 263-296.

¹²² Lez Cooke, "British Cinema: Representing the Nation," in *An Introduction to Film Studies*, ed. Jill Nelmes (London, Routledge, 2003), 301-302.

¹²³ Ivo De Kock, "DVD: Gouden tijdperk van de stomme film," *Filmmagie* 624 (2012): 48-52.

Rover vertrekt van de comfortabele gezinswoning en steekt een rivier over (als symbool voor de scheidingslijn tussen de klassen) naar de povere arbeiderswijk van de kidnapper. De hond vindt de baby en haalt zijn baas die de baby terugclaimt. De arbeiders worden ook hier geportretteerd als dronken criminelen. In *Desperate Poaching Affray* worden enkele stropers 's nachts betrappt en gearresteerd door de politie. De stropers zijn de politie echter te slim af en weten te ontsnappen. Zo toont de regisseur Hagger een vorm van working-class weerstand tegen de hogere klassen. In de drie films van de middle-class filmmakers heerst de morele superioriteit van de middle-class ten koste van de working-class. De regisseurs hanteren dan ook een middle-class perspectief: ze beelden de working-class personages af als drinkende criminelen die voor een happy end afhankelijk zijn van de eerlijkheid, intelligentie en genade van de middle-class personages. De arbeiders in het bioscooppubliek herkenden zich beter in *Desperate Poaching Affray*. Voor het working-class publiek in die tijd, volgens Cooke, kwam het verhaal heel reëel en aanvaardbaar over. Hagger, met zijn working-class achtergrond, wist het publiek op een directe en empathische manier aan te spreken.¹²⁴ De vermelding door Cooke van het working-class publiek dat naar *Desperate Poaching Affray* keek, leidt naar het volgende punt, de interpretatie door de kijker.

2.1.2.2 Interpretatie door de kijker

Een andere kant van betekenisgeving is die van de ontvanger (een lezer of kijker) die de tekst decodeert. Verder in het theoretisch kader (en ook in de filmanalyses) worden enkele auteurs besproken die bestaande kijkersonderzoeken aanhalen. Concreet gaat het om onderzoeken waarin de achtergrond van de kijker, gekoppeld wordt aan de achtergrond van de regisseur van de film. Onder dit punt worden enkele theorieën aangehaald om de kijker en zijn mogelijke reactie op een film (die uit de bovenvermelde kijkersonderzoeken zouden blijken) te kaderen. In de volgende omschrijving van representatie, door Jones, staat de ontvanger centraal: "Representation is a social process which occurs in the interactions between a reader or viewer and a text."¹²⁵ Een filmtekst wordt, volgens Benshoff en Griffin, na de productie gedistribueerd naar een ontvanger die de film decodeert en interpreteert. Dit decoderen doet de recipiënt met zijn eigen culturele achtergrond (waarden, normen en gewoonten).¹²⁶ Het decoderen van een tekst kan, net zoals het encoderen ervan, bewust of eerder onbewust gebeuren. Een kijker kan bewust een link zien tussen *Trainspotting* en *Brassed Off* door op te merken dat Ewan McGregor in beide films een hoofdrol speelt. Een kijker zou impliciet kunnen denken dat, na het bekijken van *This Sporting Life* (1963) en *Saturday Night and Sunday Morning* (1960), working-class mannen van de jaren 50 en 60 een belangrijkere rol op de arbeidsmarkt vervullen dan hun (working-class) vrouwen die het huishouden doen. Volgens Stam moet de kijker als een actieve en kritische participant beschouwd worden in de betekenisgeving van een tekst.¹²⁷ De kijker is iemand die gevormd kan worden door een tekst en tegelijk aan deze tekst vorm en betekenis geeft.¹²⁸ Met de argumentaties van Hall wordt een overzicht bekomen van de manieren waarop de kijker een tekst kan interpreteren. Hall brengt drie onderverdelingen aan in de receptie door de kijker: een 'dominant reading' (de recipiënt gaat akkoord met de encoding van de tekst), een 'resistant reading' (de recipiënt gaat niet akkoord met de encoding van de tekst) en een 'negotiated reading' (de recipiënt aanvaardt sommige

¹²⁴ Cooke, "British Cinema," 301-302.

¹²⁵ Jones, "Lesbian and Gay Cinema," in *An Introduction to Film Studies*, ed. Jill Neldes (London, Routledge, 2003), 308.

¹²⁶ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 14.

¹²⁷ Robert Stam, *Film Theory. An Introduction* (Oxford: Blackwell Publishing, 2008), 225-230.

¹²⁸ Ibid., 230. Thomas Elsaesser and Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis* (London: Arnold, 2002), 3.

elementen in overeenstemming met de encoding van de tekst en andere niet). De kijker draagt immers (net als de zender) altijd zijn achtergrond van nationaliteit, ras, klasse, sekse en seksualiteit met zich mee in deze betekenisgeving. Hoe meer overlapping er is tussen de achtergrond van de kijker en de zender hoe groter de kans op een overeenstemmende betekenisgeving.¹²⁹ In zijn boek 'Concepts in Film Theory' bekijkt Dudley representatieproblematiek ook vanuit het standpunt van de kijker. Dudley begint met een filosofische reflectie van Goodman. Volgens Goodman kan men in verband met een cultureel werk (theater, literatuur, film...) niet spreken van één representatie, of één wereld waarnaar de film verwijst. Iedere ontvanger van een film heeft zijn eigen vertrouwde wereld waarmee hij naar een film kijkt. Deze vertrouwde wereld slaat op de achtergrond van de kijker (in de argumentatie van Hall). Indien een film een aspect van een bekende wereld representeert, zal iedere kijker vanuit zijn eigen vertrouwde wereld met die wereld spreken over een bepaald representatiegehalte of realiteitsgehalte in de film.¹³⁰ Cooke merkt dan ook terecht op dat het negeren van de kant van de ontvanger in een representatieonderzoek nefast zou zijn. Maar hij stelt een belangrijke kritische vraag: hoe kan de onderzoeker nagaan wat het publiek vond van de representatie van de working-class in een Britse film?¹³¹ Hiervoor is er, volgens hem, een afhankelijkheid van onderzoek uitgevoerd door filmhistorici. Voor zover dit niet het geval is, moeten als onderzoeker mogelijke reacties van het publiek verondersteld worden. Maar ook dit is volgens Cooke beter dan het publiek gewoon links te laten liggen.¹³² De receptie van de filmteksten, hoewel belangrijk, heeft geen hoofdrol in dit onderzoek. De zender en filmtekst zelf hebben wel een hoofdrol. Zoals Stam en Hall beklemtonen, heeft de ontvanger of kijker een actieve rol in het betekenis geven aan een film: de inhoud, de maatschappelijke achtergrond en de referenties verweven in een film worden allemaal geïnterpreteerd door de kijker. De ontvangst door de kijker is echter maar één element waardoor een filmtekst zijn betekenis krijgt. In dit onderzoek zal de kant van de ontvangst of receptie van een tekst vooral bekeken worden vanuit reviews door recensenten en besprekingen van auteurs die in boeken of dissertaties de films van het corpus bespreken. Ook bestaand onderzoek, voor zoverre dit beschikbaar is, naar publieksreacties is een piste om de kant van de ontvanger te belichten. Door (wanneer mogelijk) deze kant te belichten, wordt de betekenisgeving van een tekst rijker en genuanceerder.

¹²⁹ Stuart Hall, "Encoding and Decoding," in *Culture, Media, Language*, ed. Stuart Hall et al. (London: Hutchinson, 1980), 128-138.

¹³⁰ Andrew Dudley, *Concepts in Film Theory* (London: Oxford University Press, 1984), 19-32.

¹³¹ Cooke, "British Cinema," 299.

¹³² Ibid., 299.

2.2 Onderzoeksvragen

Gekoppeld aan de drie onderzoeksdoelstellingen en aan het drievoudig discours, telt dit onderzoek drie grote onderzoeksvragen. Te beginnen met de vraag naar de identiteit van de working-class man of vrouw in de vier films.

Onderzoeksvraag 1 (OV 1) Welke identiteit – man/vrouw, sociaal en regionaal – is manifest dan wel latent verweven in de films van het corpus?

Zoals vermeld in de inleiding, wordt in dit onderzoek geopteerd om de vier films van het corpus telkens vanuit een specifiek thema te belichten. Hierbij worden thema's gecombineerd die Hill, Schafer en Gillet hanteren in hun besprekingen van working-class films van dezelfde en/of andere tijdsperiodes (zie supra).¹³³ Hieronder volgt een bondige beschrijving van deze vier topics of thema's, waarbij ieder topic op zijn beurt verder wordt onderverdeeld in subtopics of subthema's. De uitgewerkte omschrijving van de topics en de subtopics worden onmiddellijk vertaald in onderzoeksvragen.

OV 1.1 Gender relations

Dit thema duidt op de rolverdeling tussen mannen en vrouwen. Wie gaat werken en wie doet het huishouden? Wie voedt de kinderen op? Hoe denken mannen na over zichzelf, voelen ze zich goed in hun vel na eventuele veranderingen in hun werkomgeving en veranderingen in hun gezin? Hoe gaan ze om met het feit dat ze niet meer de enige kostwinner in huis zijn? Ondernemen ze actie of leggen ze zich neer bij hun situatie en vervallen ze in een depressie? Nemen vrouwen belangrijke beslissingen in het gezin? Hoe gaan ze om met het feit dat zij werk hebben en hun mannen niet? Steunen ze hun echtgenoten? De onderstaande subthema's worden weerhouden.

a) De working-class man en zijn nieuwe rol

Het sluiten van vele vestigingen van zware industrieën in Groot-Brittannië (zie inleidend hoofdstuk) heeft gevolgen voor de rol van de werkloze man. Door het verdwijnen van vele arbeidsplaatsen verliezen vele mannen hun rol als enige kostwinner en hoofd van de familie. Bij werkende mannen verdwijnt daarenboven de trots in harde fysieke arbeid, door de komst van automatiseringsprocessen in de harde industrieën. Hoe kijkt hij tegen zijn geslachtsrol aan? Hoe beoordeelt hij zijn plaats in het gezin? De jonge viriele working-class held van de New Wave films van de jaren 60 maakt in de working-class films van de jaren 80 plaats voor een man die zich verloren voelt, zowel wat betreft zijn werksituatie als zijn plaats in het gezin. Een man die zijn plaats terug moet zoeken, over zichzelf reflecteert, over zijn toekomst piekert en vaak depressief is.¹³⁴ Keert de viriele trotse man terug in de films van het corpus of wordt de trend van de jaren 80 verder gezet?

¹³³ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 16-21. Hill, *British Cinema in the 1980's*, 167-202. Schafer, "Enter the Dream House," 81-112, 376-180.

¹³⁴ Hill, *British Cinema in the 1980's*, 167-202.

b) De working-class vrouw en haar nieuwe rol

Vrouwen zijn in de working-class films van de jaren 80 vaak de enige kostwinner van het gezin. Dit wordt gereflecteerd in de narratieve structuur van de working-class films van de jaren 80. Vrouwen kunnen nu ook de hoofdpersonages van working-class films zijn terwijl dat vroeger veelal working-class mannen waren. Vrouwen sturen hierbij vaak de gebeurtenissen in deze films en zijn dus de katalysator van het verhaal. In *Educating Rita* (Lewis Gilbert, 1983) en *Business as Usual* (Lezli-An Barret, 1987) zijn het working-class vrouwen die de narratieve spilfiguur vormen (zie infra, bij de analyse van *The Full Monty*). De plot draait rond hun ambities en verlangens en niet die van hun mannen.¹³⁵ Geldt dit ook voor de vrouwen in de films van het corpus?

OV1.2 Samenstelling van de working-class

De samenstelling van de working-class wordt onderzocht in de weerhouden films. Hoe is de verhouding tussen mannen en vrouwen in de working-class, de verhouding tussen jongere en oudere werknemers en de verhouding autochtonen en allochtonen? Met verhouding worden aantallen bedoeld. Zijn er personages afkomstig uit de middenklasse of de upper-class? Zijn er homoseksuele personages? Dit zijn telkens kwantitatieve vragen. De volgende vragen zijn eerder kwalitatief, namelijk de concrete afbeelding van de leden in de working-class groep. Hoe wordt de heteroseksuele autochtone working-class man afgebeeld in de films van het corpus? Zijn de werkervaringen van vrouwen, allochtonen en holebi's te zien en wat is het belang van deze personages voor de plot van de film? Worden deze 'anderen' aanvaard of gediscrimineerd binnen de working-class groep?

a) Aanwezigheid en werkervaringen van 'anderen' in de working-class

In eerste instantie is deze subvraag een peiling naar de aanwezigheid van 'anderen' in de working-class groep: holebi's, allochtonen, vrouwen, ouderen en middle-class personages. Een tweede bijkomende vraag is of deze allochtonen en holebi's aanvaard of gediscrimineerd worden? Is er nog sprake van klassentegenstellingen of is er een integratie van middle-class, upper-class en working-class personages binnen een groep?¹³⁶ Tot slot kan de vraag gesteld worden of er beelden zijn van werksituaties van deze 'andere' personages of beelden van hun eventuele zoektocht naar werk. Hierbij aansluitend; zijn 'andere' leden van de working-class groep bijfiguren of protagonisten? Indien ze bijfiguren zijn, is hun aanwezigheid een aanleiding tot dialoogvorming over hun persoonlijke situatie? Worden ze geholpen bij eventuele problemen?¹³⁷

b.) Iconografische arbeiders en het beeld van de blanke heteroseksuele working-class man

Zoals vermeld in het inleidend hoofdstuk heeft de working-class onder de regeerperiode van Thatcher veel veranderingen ondergaan. Het beeld van de vroegere (in working-class films van eerdere periodes) stoere heroïsche arbeider die na zijn werk terug bij zijn gezin kwam, naar een huis van relatieve luxe en comfort, is verdwenen in de working-class films van de jaren 80. De working-class man zit zonder werk,

¹³⁵ Pam Cook, "Melodrama and the Woman's Picture," in *BFI Dossier 18: Gainsborough Melodrama*, ed. Sue Aspinall and Robert Murphy (London: BFI Publishing, 1991), 18. Hill, *British Cinema in the 1980's*, 167-202.

¹³⁶ Sarita Malik, *Representing Black Britain: Black and Asian Images on Television* (London: Sage Publications, 2002), 30.

¹³⁷ Higson, "The Instability of the National," 38-45.

blijft vaak terneergeslagen thuis in de sofa liggen en stelt zich vragen over zijn rol als man en gezinshoofd. Zijn dergelijke beelden van de working-class films van de jaren 80 terug te vinden in de films van het corpus?¹³⁸

OV 1.3 Sociale mobiliteit

Om te beginnen is het al dan niet hebben van werk, een huis en een financieel vermogen relevant als subthema van sociale mobiliteit. Deze begrippen beschrijven immers de sociaaleconomische status als vertrekpunt en causaliteit van sociale mobiliteit. Strikt genomen handelt sociale mobiliteit over de beweging (stijgend of dalend) van de ene naar de andere klasse. Dit kan via werk of onderwijs. Breed genomen is vrijetijdsbeleving (zoals sport en muziek) eveneens een manier om te ontsnappen aan de soms harde realiteit (zie inleidend hoofdstuk).¹³⁹ Hieronder volgen de subthema's van sociale mobiliteit.

a) De sociaaleconomische status van de personages

De sociaaleconomische status van working-class personages beschrijft het vertrekpunt en de reden van hun sociale mobiliteit.¹⁴⁰ Het hebben van werk, het bezit van een huis en een auto, klederdracht en financieel vermogen zijn volgens Eley de voornaamste indicatoren van deze sociaaleconomische status.¹⁴¹ Zijn hierin verschillen tussen de working-class personages en de middenklasse personages? Vormt de sociaaleconomische status van working-class personages een reden om aan sociale mobiliteit te doen?

b) Sociale mobiliteit (in enge zin)

Op welke wijze doen de working-class protagonisten aan sociale mobiliteit: via onderwijs, sollicitaties of via het aangaan van een relatie met iemand van een hogere klasse? Is er een collectieve actie (de uiting van een nieuw klassenbewustzijn, volgens Monk, zie supra) om de working-class protagonist te ondersteunen of moet hij/zij de poging tot sociale mobiliteit alleen wagen?¹⁴² De waarden en gewoontes van de andere klasse moeten hierbij geassimileerd worden (zie infra, 3.1 van het theoretisch kader). Bijkomende vragen in dit verband zijn dan ook of deze assimilatie voor de opklimmende working-class personages geslaagd is en hoe ze zich hierbij voelen?

c) Escapisme

Shafer bekijkt sociale mobiliteit breed. Voor hem is vrijetijdsbeleving of escapisme (sport, muziek, hobby's) eveneens een manier om te ontsnappen aan de soms harde realiteit (zie inleidend hoofdstuk).¹⁴³ *Kes* (Ken Loach, 1969) gaat over een working-class jongen (Billy) die aan de dagdagelijkse realiteit wil ontsnappen door een valk (die de naam Kes krijgt) af te richten. Hebben de working-class personages in de films van het corpus eveneens hobby's of passies waarmee ze aan de realiteit willen

¹³⁸ Stephen Blandford, *Film, Drama and the breakup of Britain* (Chicago: Intellect Books, 2007), 27-29.

¹³⁹ Haywood, *Working-class Fiction, From Chartism to Trainspotting*, 139-140.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Geoff Eley, "Distant Voices, Still Lives. The Family is a Dangerous Place: Memory, Gender, and the Image of the Working Class," in *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, ed. Robert Rosenstone (Princeton: Princeton University Press, 1995), 19-21.

¹⁴² Monk, "Underbelly UK," 275.

¹⁴³ Shafer, "Enter the Dream House," 207-212.

ontsnappen? Accepteren de andere working-class personages deze hobby's? In *Kes* wringt de oudere broer van Billy namelijk de nek van de valk om, uit frustratie en uit onbegrip.

OV1 4 Welke regionale identiteit zit verweven in de films van het corpus?

Hier wordt de houding besproken tegenover andere regio's zoals het rijkere zuiden en het politieke centrum van Groot-Brittannië (Londen) en de mate van gehechtheid van working-class personages aan hun streek. De attitude van working-class personages ten opzichte van het gezag en de autoriteiten (politie, politici, ...) behoort eveneens tot dit thema (zie inleidend hoofdstuk). Tot slot worden ook bestanddelen van een regionale identiteit bestudeerd: onder andere taalgebruik (het al dan niet spreken van dialect) en settings (huizen, dorpen, steden, toeristische trekpleisters, enz...).¹⁴⁴ Hieronder worden deze subthema's overlopen.

a) De houding ten opzichte van het gezag en de autoriteiten

Hebben de working-class personages een bepaalde houding tegenover het gezag? Worden working-class personages in de vier films frequent geconfronteerd met ambtenaren, politieagenten en werkgevers? Vaak wordt om dramatische reden een groep tegenover een andere geplaatst, zoals de arbeiders tegenover het management of de lokale en centrale autoriteiten (politieke overheden en de arm der wet). Is er sprake van een hechte gemeenschap en gemeenschappelijke ervaringen? Is er een gemeenschappelijke 'vijand' (zoals het management of de ordehandhavers bij een staking)? Is er meer eenheid (cohesie) in de gemeenschap ten gevolge van een staking?¹⁴⁵

b) De gehechtheid aan een regionale identiteit

Hoe gehecht zijn de working-class personages, in de films van het corpus, aan hun regio? Is er een gevoel van samenhang en een gevoel van een gemeenschappelijke cultuur? Voelen de working-class personages zich verbonden met hun streekgenoten?

c) De bestanddelen van een regionale identiteit

Welke zijn de bestanddelen van een regionale identiteit? De regionale identiteit kan in de vier films nagegaan worden via de settings (straten, huizen, pubs, ...), maar ook via de klederdracht, het gedrag en het taalgebruik van de personages. Emotionele aspecten komen hier eveneens aan bod. Praten de hoofdpersonages soms over hun regio, hun inpassing erin en hun gehechtheid aan hun streek? Welke gevoelens hebben ze ten aanzien van hun regio?

¹⁴⁴ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 16-21.

¹⁴⁵ Ibid.

d) De Noord- Zuid verhouding in Groot-Brittannië

Hoe worden andere regio's geapprecieerd door de working-class protagonisten? Working-class films spelen zich meestal af in het noorden van het land. Een vraag zou kunnen zijn hoe het zuiden van het land wordt gewaardeerd, met name de metropool Londen. Is er een antagonisme tegenover de metropool Londen? Londen kan immers beschouwd worden als symbool voor de politieke overheden en de autoriteiten (zie inleidend hoofdstuk). Beschuldigen de working-class personages de centrale politieke autoriteiten in Londen ervan de oorzaak te zijn van hun eventuele dramatische situatie?¹⁴⁶

¹⁴⁶ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 60-61.

Onderzoeksvraag 2 (OV2) In welke mate produceren *The Full Monty*, *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *Trainspotting* een discours/counterdiscours aangaande de identiteit van de working-class?

Hierbij kunnen de volgende aspecten aan bod komen:

OV2.1 Hoe verhoudt deze mate van discours/counterdiscours zich ten opzichte van andere stemmen in het maatschappelijk debat over de identiteit en de aspiraties van de working-class? De bronnen van deze andere stemmen zijn sociologische onderzoeken en politieke retoriek van de beleidsmakers van die periode.

OV2.2 Terugkoppeling naar de achtergrond van de filmmaker. Kan deze mate van discours en/of counterdiscours teruggekoppeld worden naar de klassenachtergrond van de filmmaker?

OV2.3 Ideologisch standpunt: Britse financiering versus Amerikaanse financiering. Kunnen eventuele verschillen in de mate van discours/counterdiscours gekoppeld worden aan de oorsprong van de financiering van de film?

OV2.4 Via welke inhoudelijke en/of formele kenmerken wordt deze mate van discours/counterdiscours weergegeven?

Onderzoeksvraag 3 (OV3) Bevinden de films van het corpus zich in een intermediaal netwerk (aangaande de representatie van de working-class)?

OV3.1 Wat dit intermediaal netwerk betreft, kunnen de volgende aspecten aan bod komen: een intermediaal netwerk met Britse working-class films van dezelfde en andere tijdsperioden, met overige Britse films (films die niet specifiek de working-class en bijbehorende thema's als inhoudelijke kenmerken hebben), met working-class films uit andere landen (de VS, Italië, Frankrijk, enz...) en met andere media dan film zoals fictieliteratuur en muziek, met een accent op de working-class.

Hierbij wordt de volgende bijkomende onderzoeksvraag gesteld:

OV3.2 Kunnen deze intermediale linken teruggekoppeld worden aan het centrale thema ('gender relations', de samenstelling van de working-class, sociale mobiliteit en regionalisme) van de desbetreffende filmanalyse? Wat is de meerwaarde van deze linken voor dit centrale thema?

3. Theoretisch kader

Op het kruispunt van een drievoudig discours

In het theoretisch kader wordt het drievoudig discours dat in de inleiding vermeld werd en waaraan de films van het corpus participeren besproken. Eerst komt in 3.1 het filmisch discours over de representatie van de working-class aan bod. 3.2 en 3.3 handelen over respectievelijk het ideologisch en het intermediaal discours. In het eerste discours worden theoretische concepten aangehaald, als achtergrond voor de vier weerhouden analysethema's. Dit discours handelt namelijk over verschillende identiteitsaspecten van de working-class (zie inleiding). Waarom doet een working-class personage aan sociale mobiliteit? Op welke manier doet hij dat? Voelen working-class personages zich verbonden met hun streek? Hoe gaan working-class mannen en vrouwen om met hun veranderende geslachtsrollen? Komen homoseksuele arbeiders uit de kast en wordt dit aanvaard door hun collega's? Met de theoretische concepten van dit eerste discours kunnen dergelijke vragen beantwoord worden.

3.1 Het filmisch discours over de representatie van de working-class: een identiteit als man/vrouw, een sociale en een regionale identiteit

Via dit discours wordt er een beeld bekomen van de working-class protagonist en sommige aspecten van zijn of haar identiteit. Een identiteit als working-class man/vrouw (3.1.4), een sociale en een regionale identiteit (3.1.5). Hierna volgt het besluit van dit eerste discours. De drie eerste paragrafen van dit discours 3.1.1, 3.1.2 en 3.1.3 handelen over wat het begrip working-class concreet inhoudt. In dit onderzoek wordt voor een flexibel begrip geopteerd, dat sociale mobiliteit (een van de analysethema's) mogelijk maakt en ruimer is dan louter werknemers in typische zware industrieën als steenkool en staal. Zoals besproken in de inleiding, moeten ook werknemers in loondienst (of in administratieve jobs) in dit begrip passen.

3.1.1 Britse working-class in transformatie

Is er überhaupt nog sprake van een working-class? Giddens, Beynon en Haywood lijkten de diverse veranderingen op die de working-class onderging sinds de jaren 50. In 2006 is volgens Giddens nog maar achttien procent van de werkende bevolking in Groot-Brittannië onder de categorie van 'blue collar' arbeider (voornamelijk handenarbeiders uit de zware industrieën) onder te brengen en dat percentage blijft dalen. De arbeidersklasse is na WOII ook welvarender geworden. Door de algemene toenemende welvaart, werd het bezit van een huis (met tuin) en een auto voor veel meer arbeidersgezinnen (dan vroeger) bereikbaar.¹⁴⁷ Deze toenemende welvaart deed vlak na WO II al de vraag rijzen of de working-class nog bestond? Zoals vermeld in de inleiding betreurt Hoggart in zijn boek, 'The Uses of Literacy' (1957), het verdwijnen van de working-class cultuur, ten gevolge van de toenemende welvaart, massacultuur (ieder arbeidersgezin had een televisie), massaconsumptie en reclame. Deze evolutie ging zover dat er, volgens Hoggart, stilaan sprake was van een klasseloze maatschappij en een arbeidersklasse die steeds meer geabsorbeerd werd door de middenklasse.¹⁴⁸ In het inleidend hoofdstuk

¹⁴⁷ Giddens, *Sociology*, 322-323.

¹⁴⁸ Lowenstein, "Peeping Tom and the New Wave," 230. Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 93.

werd besproken dat deze toenemende welvaart genuanceerd moet worden en dat klassentegenstellingen in de eerste twee decennia na WOII nog steeds bestonden. De studie van Goldthorpe, 'The Affluent Worker study' uit 1968, weerlegde eveneens de these van Hoggart. Wel was er volgens Goldthorpe enige toenadering tussen sommige fracties van de middle-class en de working-class. De leden van deze fracties vertoonden namelijk gelijkaardige consumptiepatronen en waren aangesloten bij een vakbond om loon - en arbeidsvoorwaarden te verbeteren.¹⁴⁹

De grootste veranderingen voor de working-class kwamen, volgens Haywood en Beynon in de regeerperiode van Margaret Thatcher (zoals vermeld in het inleidend hoofdstuk). Hieronder volgt een korte herneming. In deze regeerperiode was er de privatisering van de energiesector, de verzwakking van de macht van de vakbonden (doordat de Britse regering niet inging op vakbondseisen, ondanks langdurige stakingsacties, zie ook de analyses van *Brassed Off* en *Billy Elliot*), het snoeien in de publieke uitgaven en het afbouwen van traditionele zware industrieën als staal, steenkool en scheepsbouw.¹⁵⁰ De gevolgen (van deze sluitingen) voor de working-class waren het verlies van inkomen voor duizenden arbeiders en de afhankelijkheid van arbeidersgezinnen van het sociale zekerheidsstelsel om te overleven. De vervrouwelijking van de working-class zette zich door en de working-class versplinterde in vervreemde en gemarginaliseerde groepen zoals daklozen, drugsverslaafden en werklozen. Stabiele en eenduidige sociale iconen van de traditionele working-class zijn volgens Beynon moeilijk aan te houden door deze versplintering van de working-class. Voor het hoofdkwartier van het Trades Union Congress (TUC) in Londen staat een groot standbeeld van een stoere arbeider. Dit beeld associeert werk met macht en sterkte. Dergelijke heroïsche en iconografische standbeelden roepen, volgens Beynon, beelden op van een maatschappij waarin industrie en hard werk centraal staan en waar de rol van de arbeider essentieel is. Het is dezelfde heroïsche arbeider die door fysieke kracht, vaardigheid en volharding de maatschappij voorziet van zijn fundamentele behoeften. In de jaren 50 en 60 werd er een toenemende welvaart voor de arbeidersklasse afgebeeld in de working-class films. Er is voldoende werkgelegenheid en de personages in deze films bezitten een eigen woning en een wagen. De stoere gespierde arbeiders gaan naar hun werk en zijn gelukkig op en met hun werk. Hun enige bekommernis is welke partner ze zouden uitkiezen, alsmede welk werk en tijdverdrijf ze prefereren. Een voorbeeld hiervan is merkbaar in *The Loneliness of the Long Distance Runner* waarin het hoofdpersonage Colin en zijn familie gaan shoppen om uiteindelijk waardelose spullen te kopen die ze niet nodig hebben. Deze film bevat ook een extreem voorbeeld van onbezorgdheid wanneer Colin op een gegeven moment uit verveling, letterlijk, geld verbrandt. Dergelijke beelden zijn volgens Beynon in de jaren 80 en 90 niet meer aan te houden vermits de maatschappelijke context te veel is veranderd.¹⁵¹ De working-class personages van de jaren 80 en 90 hebben geen tijd voor dergelijke luxeproblemen. Er is toenemende werkloosheid, gezinnen worden opgebroken en nieuwe samengestelde gezinnen komen in de plaats. De relatie van de mannelijke working-class protagonist met zijn gezinsleden komt onder druk te staan. Vanaf de jaren 80 zijn in working-class films beelden van de werkvloer in fabrieken dan ook grotendeels verdwenen en vervangen door beelden van industrieel verval. Werkloze mannen liggen gedesillustioneerd op de sofa voor de televisie, lopen doelloos door de straten of schuiven aan in het stempelpkantoor. Hun situatie weegt zwaar door op het gezin: er is geen geld voor een auto, voor reizen of andere luxegoederen.¹⁵²

¹⁴⁹ John H. Goldthorpe, *The Affluent Worker in the Class Structure* (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), 9.

¹⁵⁰ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 139-140. Edward P. Thompson, *The Making of the English Working-class* (London: Penguin Books, 1963), 8-13.

¹⁵¹ Huw Beynon, "Images of Labour/Images of Class," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001), 25-30.

¹⁵² Hill, *Sex, Class and Realism*, 5.

De veranderingen tijdens de regering van Thatcher doen Marshall, Newby, Rose en Vogler zelfs besluiten dat anno 2001, 'class' en 'working-class' achterhaalde begrippen zijn: "Class membership, among this atomized mass of consumer-oriented individuals, is lived only as a contingent and meaningless fact." En verder vermelden deze auteurs de enige personen voor wie het begrip 'class' nog enige relevantie heeft, namelijk analisten: "The idea of class consciousness, like that of the proletariat itself, is an illusion long since shattered by changes in science and technology that have destroyed the power of skilled industrial workers. Only the dinosaur of class analysis persists and perpetuates the mythology."¹⁵³ Browne en Giddens bevestigen echter het bestaan van klassen in Groot-Brittannië. Zo vermeldt Browne dat: "The following differences still separate manual workers from the middle-class." Deze verschillen zijn voornamelijk verschillen in loon. Als er working-class leden toch hoge lonen hebben, is dat door extra premies voor overuren en ploegendiensten. Zij hebben, volgens Browne, minder kans op promotie en hebben ook meer werkonzekerheid. Bovendien grijpen ze naast een bediendpensioen dat hoger ligt dan een gewoon pensioen.¹⁵⁴ Als concrete cijfers haalt Browne aan dat in 2000-2001, 2,5 procent van de Britse populatie 57 procent van de rijkdom van Groot-Brittannië bezit en 10 procent bezit 72 procent van de rijkdom. 22 procent van de populatie leeft in armoede (dit is gelijk aan 12,5 miljoen mensen). De hoogste inkomens waren vijfmaal hoger dan de laagste inkomens, waardoor Groot-Brittannië een van de grootste kloven had in Europa, tussen hoog en laag betaald werk. Hierdoor besluit Brown dat er nog steeds een arbeidersklasse bestaat naast een middenklasse.¹⁵⁵ Volgend op de argumentaties van Browne kan besloten worden om de term working-class aan te houden. Niet alleen omdat de term working-class in academische kringen nog steeds in zwang is, maar net omwille van de bovenvermelde fragmentatie en de veranderingen in de vroegere arbeidersklasse, vervult deze term een adequate overkoepelende functie.¹⁵⁶ De consequenties van de onder 3.1.1 vermelde veranderingen voor de working-class zorgden, volgens Beynon, wel voor een nood aan een andere representatie van de working-class in speelfilms van de jaren 80 en 90: nieuwe beelden, nieuwe inhouden en andere formele stijkenmerken. De hoofdpersonages in de working-class films van de jaren 80 en 90 leven immers in een heel andere maatschappelijke context dan hun tegenhangers in de laatste grote working-class golf, van de New Wave cyclus.¹⁵⁷

3.1.2 Op zoek naar de working-class

Om het begrip working-class concreet te duiden, worden de argumentaties van Bourdieu en Giddens besproken. De argumentaties van Bourdieu zijn volgens Butler en Watt invloedrijk omwille van de introductie van de soorten kapitaal die de leden van een klasse bezitten (zie infra). Door deze vormen van kapitaal kunnen klassen genuanceerder beschreven worden. Ook het belang van cultuurconsumptie en de levensstijl hebben volgens beide auteurs een grote invloed op het sociologisch onderzoek naar het bestaan en de invulling van het begrip klasse.¹⁵⁸ Giddens' argumentaties zijn relevant omdat hij, volgens Bernstein en Weir, een grote hoeveelheid aan complexe sociologische theorieën heeft ontwikkeld die aangepast zijn aan de huidige maatschappij. Specifiek voor zijn werk rond het begrip klasse duidt Weir op het feit dat Giddens het individuele menselijke handelen onder de aandacht heeft gebracht,

¹⁵³ Gordon Marshall et al., *Social Class in Modern Britain* (London: Routledge, 2005), 2-3.

¹⁵⁴ Ken Browne, *An Introduction to Sociology* (Cambridge: Polity Press, 2006), 35.

¹⁵⁵ Ibid., 29-30. Giddens, *Sociology*, 322-323.

¹⁵⁶ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 140-141.

¹⁵⁷ Beynon, "Images of Labour/Images of Class," 25-30.

¹⁵⁸ Tim Butler and Paul Watt, *Understanding Social Inequality* (London: SAGE Publications, 2007), 175.

waardoor sociale mobiliteit mogelijk is.¹⁵⁹ Niettemin worden verder in deze paragraaf de argumentaties van beide sociologen aan een kritische blik onderworpen omdat hun werk niet van kritiek is gespaard gebleven. Eerst worden de argumentaties van Giddens omtrent klasse en de working-class besproken. Giddens' omschrijving van het klassebegrip is de volgende: "A large-scale aggregate of individuals comprised of impersonally defined relationships and nominally 'open' in form." De structurering van een klasse kan volgens Giddens op twee manieren gebeuren: 'mediate structuration' en 'proximate structuration'. 'Mediate structuration' omvat de factoren die tussen de capaciteiten van de markt (de conjunctuur, de mate van tewerkstelling, de beschikbaarheid van jobs en de liberalisering van de markt) en de vorming van klassen gesitueerd zijn: onder meer het bezit van eigendom, het onderwijs dat men genoten heeft en de fysieke kracht van manuele arbeiders. *Proximate structuration* duidt op lokale factoren die de klasse kunnen vormen: de verdeling van arbeid (vooral de verdeling tussen handenarbeid en niet-handen arbeid), gezagsrelaties (administratieve werkkrachten die hiërarchisch boven handenarbeiders staan) en consumptiepatronen (kledij, auto's en vrijetijdsbesteding).¹⁶⁰ Deze structurerende factoren vormen volgens Giddens een drie-klassen-systeem: upper, middle en lower class (of working-class, het begrip dat verder in dit onderzoek wordt gehanteerd). Iedere klasse heeft een 'class-awareness' (een gemeenschappelijke levensstijl), een 'class-consciousness' (een klassenbewustzijn) en een 'revolutionary class-consciousness' (een klassenbewustzijn gericht op sociale verandering). Verder treft Giddens twee categorieën aan binnen de working-class: 'blue collar' arbeiders (handenarbeiders in de zware industrieën) en 'white collar' arbeiders (administratieve arbeiders). Omwille van deze opdeling in twee categorieën wordt de bespreking van het beeld van de working-class in de vier films gediversifieerd van manuele tot administratieve arbeiders.¹⁶¹ Voorbeelden van administratieve arbeiders zijn terug te vinden in onder andere *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985) waarin de working-class protagonist werkt als bediende in een wasserette en in *The Full Monty* waarin de vrouw van een working-class protagonist achter de kassa van een supermarkt staat. Bovendien, volgens Giddens' concept van de working-class, is een klasse eerder toevallig samengesteld, in een combinatie van enkele structurerende factoren. Een klasse is bijgevolg niet zo deterministisch. Het is geconstitueerd en relatief. Zo beschouwt Giddens de structurerende factoren en de 'class-awareness' als processen en niet als statische elementen. Gezien het feit dat de visie van Giddens niet deterministisch of statisch is, is er ruimte voor sociale mobiliteit. Mensen kunnen via individueel handelen en het 'revolutionary class-consciousness', hogerop komen in de maatschappij (zie infra, 3.1.5).

De waarde van het betoog van Bourdieu is dat hij veel dieper de levensstijl en de consumptiepatronen (de habitus van een klasse) van zijn klassenverdeling beklemtoont en uitdiept. Hij onderscheidt eveneens drie klassen: de dominante klasse of burgerij, de middenklasse of kleinburgerij en de arbeidersklasse. Zo schrijft hij aan de working-class onder meer de volgende predicaten toe: het gebruik van praktische objecten die weinig opvallend zijn maar zoveel mogelijk nut hebben, zoals kleren die goedkoop maar duurzaam zijn. Ook binnenshuis geldt dezelfde praktische duurzaamheid voor de aankoop van keukengerief (potten en pannen). Qua levensstijl wordt in deze klasse vaak dialect gesproken (inclusief het af en toe vloeken en het gebruik van onbeschaafde woorden) en lichte lectuur en popmuziek geconsumeerd. Vier soorten kapitaal tot slot bepalen iemands klassepositie volgens Bourdieu: een economisch kapitaal (inkomsten en eigendom), een cultureel kapitaal (onderwijs, waarden, consumptiepatronen, vrijetijdsbeleving), een sociaal kapitaal (een netwerk van vrienden en

¹⁵⁹ Richard J. Bernstein, "Social Theory as Critique," in *Social Theory of Modern Societies: Anthony Giddens and His Critics*, ed. David Held and John B. Thompson (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 27-28. Robert E. Weir, *Class in America: A-G* (Westport: Greenwood Press, 2007), 307.

¹⁶⁰ Ian Craib, *Anthony Giddens* (London: Routledge 1992), 81.

¹⁶¹ Ibid.

contacten) en een symbolisch kapitaal (status en reputatie). Hoewel de concrete invulling van de levensstijl van de arbeidersklasse wat gedateerd en stereotiep aan doet, is de toekenning van een gezamenlijke levensstijl (de habitus) an sich relevant. Het geeft volgens Keating een samenhorighedsgevoel aan een groep en voorspelt mogelijke obstakels, wanneer individuen uit een bepaalde klasse aan opwaartse of neerwaartse sociale mobiliteit doen en geconfronteerd worden met andere levensstijlen en andere consumptiepatronen.¹⁶²

Kritieken op de argumentaties van Giddens en Bourdieu

Onder dit punt worden de voornaamste kritieken behandeld op Giddens en Bourdieu, zowel positief als negatief, te beginnen met Giddens. Daarna is Bourdieu aan de beurt, om te eindigen met de vermelding van die concepten van beide sociologen die relevant zijn voor deze dissertatie.

Op Giddens' werk keren volgens Bernstein en Weir voornamelijk de volgende kritieken terug. Een eerste is dat hij soms zijn inhoud niet onder de knie heeft. In de woorden van Bernstein: "One sometimes feels that Giddens is not always in control of the material he is discussing. Where one expects detailed explication and justification, too often there is repetition and 'eloquent' variation."¹⁶³ Weir geeft echter een ander punt van kritiek die dit lijkt tegen te spreken, waardoor de waarheid waarschijnlijk ergens in het midden ligt: "Another line of criticism takes Giddens to task for making commonsense statements overly complex and obtuse." Voor linkse sociologen laat hij dan weer de machtsstructuren achterwege in zijn betoog. Maar zoals Weir vermeldt: "Giddens's work has been criticized by the political left as insufficiently attentive to how power permeates social structures, though to be fair, he does not ignore that factor."¹⁶⁴ Bovendien zoals Weir aangeeft, heeft de argumentatie van Giddens inzake klassen wel de verdienste om het begrip sociale mobiliteit en het menselijke handelen meer in de aandacht te brengen. Individueen zijn niet hulpeloos volgens Giddens wanneer ze willen opklimmen in de maatschappij, ondanks het bestaan van sociale structuren. Hier wordt verder op ingegaan onder 3.1.5. en in deel 2, bij de filmanalyse van *Billy Elliot*. Butler en Watt vatten de overheersende kritiek op Bourdieu's argumentaties rond klasse, de habitus, de levensstijl en de soorten kapitaal als volgt samen. Positief is dat Bourdieu volgens hen klasse, via de bovenvermelde kapitaalsoorten, benadert vanuit een bredere invalshoek dan louter de economische situatie van individuen. Bovendien betreft hij ook de levensstijl van individuen en hun cultuurbeleving erbij.¹⁶⁵ Met andere woorden, met de habitus en de vier soorten kapitaal, geeft Bourdieu een rijkere invulling aan het begrip klasse. Een eerste terechte kritiek is echter dat door de vele soorten kapitaal, er geen strikte grenzen bestaan tussen klassen en het bijgevolg moeilijk is om de klassen van elkaar te onderscheiden. Bovendien is zijn concept van de habitus een begrip dat erg veel omvat en daardoor te vaag blijft voor empirisch onderzoek.¹⁶⁶ Een derde punt van kritiek is dat bij Bourdieu's invulling van klasse er weinig ruimte is voor sociale mobiliteit. Vermits een lid van de working-class zijn cultureel kapitaal niet kan verhogen omdat zijn of haar ouders te weinig economisch kapitaal hebben. Verder is de invulling van de culturele activiteiten en de consumptiepatronen van de working-class, niet meer dezelfde als in het Frankrijk van de jaren 60, wanneer Bourdieu zijn concepten opstelde.¹⁶⁷ De grenzen tussen 'hoge' en 'lage' cultuur (zoals Bourdieu

¹⁶² Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, 10-12. Keating, *The Working Classes in Victorian Fiction* (London: Routledge, 1971), 7. Giddens, *Sociology*, 322-323. Laermans, *Communicatie zonder mensen*, 221.

¹⁶³ Bernstein, "Social Theory as Critique," 27-28.

¹⁶⁴ Weir, *Class in America*, 307.

¹⁶⁵ Butler and Watt, *Understanding Social Inequality*, 175-176.

¹⁶⁶ Laermans, *Communicatie zonder mensen*, 221.

¹⁶⁷ Butler and Watt, *Understanding Social Inequality*, 176.

het verschil in cultuurbeleving tussen de hogere en lagere klassen bestempelde) zijn volgens Butler en Watt ondertussen vervaagd: "The inclusion of Act III of Wagner's opera *The Valkyrie* performed by the English National Opera at the Glastonbury rock music festival in the summer of 2004, erodes the rigid hierarchies of the kind Bourdieu analyzed."¹⁶⁸

Samengevat beklemtoont Giddens dat individuele leden van een klasse kunnen overgaan tot sociale mobiliteit en uit het keurslijf van hun klasse kunnen treden.¹⁶⁹ Het klassenconcept van Bourdieu is veel statischer en gedetermineerder, maar de levensstijl, consumptiepatronen en de kapitaalsoorten die leden van een klasse gemeenschappelijk hebben, blijven relevant. Met de Britse klassenopdeling van Giddens enerzijds en de homogene levensstijl en consumptiepatronen van de klassenverdeling van Bourdieu anderzijds is er een preciezere omschrijving van het begrip *working-class*. Het 'revolutionary class-consciousness' van Giddens brengt bovendien het thema van verandering en sociale mobiliteit naar de oppervlakte wat een essentiële aanvulling is op het deterministische en statische betoog van Bourdieu. Tot slot moet hierbij aangevuld worden dat, zoals Hallam, Luckett en Monk aangeven, niet alleen white collar en blue collar arbeiders tot de *working-class* behoren, maar ook werkzoekenden, gepensioneerde arbeiders en de gezinsleden van arbeiders (echtgenoten en de kinderen).¹⁷⁰

3.1.3 Arbeidersklasse of onderklasse

Vanaf begin jaren 70 is er sprake van een 'underclass', specifiek zelfs van een 'youth underclass'.¹⁷¹ Zo beargumenteerde Murray, in een studie over de underclass dat de onderklasse in Groot-Brittannië zal blijven groeien.¹⁷² Haywood, Luckett en Monk gebruiken de term 'underclass' in hun besprekingen van *working-class* fictie en *working-class* films, waarbij de begrippen *working-class* en *underclass* door mekaar worden gebruikt. Wat is echter de 'underclass' (onderklasse)? Bestaat hij in Groot-Brittannië en welk standpunt wordt hierover in dit onderzoek ingenomen? Lai definieert de onderklasse als bestaande uit 'individuen die worden gekenmerkt door een marginale economische positie.' Naast een permanent tekort aan inkomen, speelt hierbij ook de uitsluiting op de arbeidsmarkt een belangrijke rol. Deze sociale groep onderscheidt zich verder, volgens Lai, van de 'mainstream society' door hun afwijkend apathisch (ten aanzien van werk en het zoeken naar werk) en crimineel gedrag.¹⁷³ Maar bestaat de onderklasse überhaupt? Giddens – die de term in 1973 als eerste hanteert – stelt anno 1998 dat het bestaan van de onderklasse zowel in Groot-Brittannië als in de Verenigde Staten twijfelachtig is. Verschillende onderzoeken citerend, oppert hij dat verschillende karakteristieken, die aanhangers van het bestaan van de onderklasse aan deze sociale groep toewijzen, niet van toepassing zijn. In een Brits onderzoek, concludeerde Morris, dat mannen die meer dan een jaar werkloos waren helemaal niet apathisch stonden tegenover werk zoeken. Integendeel, zij bleven volop solliciteren. Ook noties van een verslagen en gemarginaliseerde onderklasse (afgesloten van de rest van de maatschappij) zijn overdreven.¹⁷⁴ In dit doctoraatsonderzoek zal het begrip *underclass* alleszins niet gebruikt worden ter vervanging van het

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Craib, *Anthony Giddens*, 81.

¹⁷⁰ Hallam, "Film, Class and National Identity," 261. Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94-95. Monk, "Underbelly UK," 275-276.

¹⁷¹ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 150-151.

¹⁷² Charles Murray, *The Emerging British Underclass* (London: Institute of Economic Affairs, Health and Welfare Unit, 1990), 26.

¹⁷³ Bruno Lai, "Naar een invulling van het begrip onderklasse in Europa, een vergelijking tussen de Belgische en de Britse Welvaartstaat" (diss., K.U. Leuven, 2006), 30.

¹⁷⁴ Anthony Giddens and Christopher Pierson, *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity* (Cambridge: Polity, 1988), 320-321.

begrip working-class.¹⁷⁵ De term working-class wordt breed ingevuld, zoals Edgell aanhaalt: “It is better to regard the underclass as the underemployed and unemployed fraction of the working-class rather than as a separate social grouping.” De onderklasse, volgens Edgell, is een deel van de working-class, geen substituuut of een extra klasse naast de klassieke drievoudige klassenstructuur van upper -, middle - en working-class.¹⁷⁶ Op die manier behoren de leden van de jongeren subcultuur in *Trainspotting* zowel tot de onderklasse (als deel van de working-class) als tot de working-class in zijn geheel. Met deze invulling van het concept working-class (waaronder de fractie van de onderklasse), worden in de volgende paragrafen de diverse identiteitsaspecten van de working-class in de (Britse) samenleving besproken.

3.1.4 Working-class mannen en vrouwen: over identiteit en zelfreflectie

Een eerste identiteitsaspect van een working-class protagonist is zijn of haar identiteit als man of vrouw. Individuen en hun identiteiten werden, volgens Harris, traditioneel gekneed en gesocialiseerd door sociale structuren als de kerk, het gezin en het onderwijs. Deze structuren zijn nu grotendeels vervangen door de invloeden van de informatiemaatschappij en de massamedia waardoor individuen zelf hun identiteit kunnen vorm geven.¹⁷⁷ Deze invulling van de constructie van ‘identiteit’ is echter te vaag en te willekeurig. Gauntlett relateert trouwens het verdwijnen van de traditionele sociale structuren. In de jaren 90 produceren individuen inderdaad zelf hun identiteit. Volgens Gauntlett is dit een typisch fenomeen van de hedendaagse postmoderne maatschappij waarin alle facetten van het leven, ook identiteiten en intieme relaties zoals man/vrouw relaties, steeds meer het onderwerp worden van (zelf)reflectie en analyse. Maar deze (zelf)reflectie en analyse wordt nog steeds gekanaliseerd door sociale structuren.¹⁷⁸ De wereld die gepresenteerd wordt in de working-class films van de jaren 90, is gekenmerkt door een geglobaliseerde economie en door het grotendeels wegvallen (in Groot-Brittannië) van traditionele industrieën zoals staal en steenkool. Vele stabiele voltijdse arbeidsplaatsen zijn hierdoor verloren gegaan. Deeltijds werk, tijdelijk werk, voorlopige contracten en interim werk hebben hun intrede gedaan. De regering (zowel de conservatieve regeringen onder Thatcher en Major en de New Labour regering onder Blair) en het bedrijfsleven promoten, volgens Harris, het credo van individualisering en vooral individuele verantwoordelijkheid: ieder individu moet zijn eigen kansen creëren om succesvol te worden.¹⁷⁹ Voorspelbaarheid en stabiliteit, belangrijke kenmerken van vroegere periodes maken, volgens McRobbie, in de huidige postmoderne maatschappij plaats voor twijfel, onzekerheid en risico's. Voor werkloze individuen wordt dit nog complexer door het verdwijnen van sommige sociale structuren. De collega's op het werk zijn weggefallen. Het aantal echtscheidingen en het aantal nieuwe samengestelde gezinnen neemt toe. Allemaal factoren waardoor het individu volgens McRobbie zich vervreemd voelt van zijn omgeving en zijn eigen identiteit steeds meer in vraag stelt.¹⁸⁰ Individuen denken, volgens Giddens, steeds meer na over hun identiteit, de inhoud en de totstandkoming ervan. Hierop creëert ieder individu een eigen biografie, een constante narratieve structuur over de inhoud van zijn eigen identiteit. Die identiteit uit zich vervolgens in een bepaalde levensstijl en levenshouding. Giddens besluit dat in de huidige Westerse maatschappij identiteit en

¹⁷⁵ Monk, “Underbelly UK,” 276-282.

¹⁷⁶ Stephen Edgell, *Class* (London: Routledge, 2004), 80.

¹⁷⁷ Anita Harris, *Future Girl: Young Women in the Twenty-First Century* (London: Routledge, 2004), 6.

¹⁷⁸ David Gauntlett, *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences* (London: Routledge, 2007), 9

¹⁷⁹ Harris, *Future Girl*, 3-4.

¹⁸⁰ Angela McRobbie, “Good Girls, Bad Girls? Female Success and the New Meritocracy,” in *British Cultural Studies: Geography, Nationality, and Identity*, ed. David Morley and Kevin (Oxford: Oxford University Press, 2001), 370.

levensstijl issues zijn waarover iedere burger permanent nadenkt.¹⁸¹ Hoe wordt de mannelijke en vrouwelijke identiteit in de working-class (in het Groot-Brittannië van de jaren 90) nu gevormd en hoe verhouden beide identiteiten zich ten opzichte van elkaar? Voor de mannelijke identiteit kan, volgens Giddens, gesteld worden dat sociale rollen die voordien stabiel en vanzelfsprekend waren, sinds de jaren 80 en 90 (door zelfreflectie) in vraag worden gesteld. Clare spreekt zelfs van een crisis inzake de mannelijke identiteit.¹⁸² Deze crisis van de mannelijke identiteit gaat gepaard met veranderingen op de Britse arbeidsmarkt. Sinds de jaren 80 zorgde de dalende tewerkstelling in de oude industrieën en de groeiende tewerkstelling in de dienstensector voor een vervrouwelijking van de arbeidsmarkt. Deze vervrouwelijking van de arbeidsmarkt gaat op zijn beurt gepaard met een veranderend gedrag van de working-class mannen: depressies door de verzwakking van zijn voormalige rol als kostwinner en gezinshoofd, relatieproblemen, potentieproblemen en zelfs zelfmoord(pogingen).¹⁸³ De vroegere 'mannelijke identiteit' was, volgens Frosh en Beynon, een ideologisch ideaal in de algemene Westerse maatschappij (niet alleen de Britse); de blanke, ruwe heteroseksuele man, competitief en succesvol, de man als enige broodwinner in zijn gezin en de man als hoofd van de familie. Concreet voor de Britse working-class man is deze identiteit verwaterd in de jaren 80 en 90.¹⁸⁴ Door de omkering van de geslachtsrollen in working-class gezinnen (mannen die thuis blijven en vrouwen die toetreden tot de arbeidsmarkt) kon men de vraag stellen of mannen nu meer bijdragen in de huishouding dan vrouwen? Giddens vermeldt een onderzoek in Groot-Brittannië van 2005 dat uitwees dat dit niet het geval is. Britse vrouwen doen nog steeds het merendeel van het huishouden en de kinderopvang: gemiddeld 4 uur en 3 minuten per dag, terwijl dit voor mannen slechts 2 uur en 17 minuten bedraagt.¹⁸⁵ Helemaal verdwenen is de vroegere mannelijke identiteit dus niet, maar ze heeft wel een ernstige transformatie ondergaan.

Wat betreft de identiteit van working-class vrouwen, kan in het veld van de 'gender studies' vooral het begrip 'second wave feminism' gedistilleerd worden en de daaraan gekoppelde veranderingen voor vrouwen.¹⁸⁶ Vóór deze tweede golf van het feminisme, waren de termen familie, vrouwen en werk sterk aan elkaar gekoppeld. Er werden veel kinderen geboren in Groot-Brittannië en moeders konden tot op middelbare leeftijd kinderen krijgen. Deze vrouwen bleven thuis en deden het huishouden. Er waren evenwel sterke regionale verschillen in Groot-Brittannië. In het huishouden en in het opvoeden van de kinderen is er een belangrijk verschil tussen het noorden en het zuiden van het land. In verscheidene mijn gemeenschappen uit het noorden waren de gezinnen meer patriarchaal georiënteerd.¹⁸⁷ Een citaat van een working-class moeder uit Liverpool hierover, is dan ook vrij duidelijk: "I pray that as long I have my strength, no man will ever be asked to cook in my house."¹⁸⁸ Deze uitspraak dateert van voor het 'second wave' feminisme. Deze tweede feministische golf situeert zich in de jaren 60 en 70 en concentreerde zich vooral op de economische gelijkheid tussen mannen en vrouwen en het succes van vrouwen in de maatschappij.¹⁸⁹ Relevant voor de analyse van 'gender relations' (een van de vier thema's) in de films van het corpus is het ontstaan van een nieuw feminisme in de jaren 90,

¹⁸¹ Giddens and Pierson, *Conversations with Anthony Giddens*, 10-12.

¹⁸² Anthony Clare, *On Men: Masculinity in Crisis* (London: Arrow, 2000), 3-10.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Stephen Frosh, Ann Phoenix and Rob Pattman, *Young Masculinities: Understanding Boys in Contemporary Society* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002), 75-76. John Beynon, *Masculinities and Culture* (Buckingham: Open University Press, 2002), 116.

¹⁸⁵ Giddens, *Sociology*, 218.

¹⁸⁶ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 417.

¹⁸⁷ Gillett, *The British Working-class in Postwar Film*, 11-12.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Giddens, *Sociology*, 217.

voortbordurend op het 'second wave' feminisme.¹⁹⁰ Mc Robbie vermeldt dat in de retoriek van New Labour (de partij van Blair) er veel plaats is voor dit nieuwe feminisme. In deze retoriek wordt het succes van jonge vrouwen – zowel in het onderwijs als in het professionele leven – bestempeld als een indicator van een nieuwe competitieve, meritocratische maatschappij.¹⁹¹ In deze maatschappij kan ieder individu met zin voor initiatief 'het maken'. Een mislukking wordt bijgevolg gezien als een teken van individuele zwakte. Tegelijk met deze klemtoon op de succesvolle jonge vrouw, in de retoriek van New Labour, is er evenwel een continue klemtoon op de relatie tussen vrouwelijkheid en consumentisme. Dit doet McRobbie besluiten dat er een 'nieuw gender regime' is aangetreden: een wegtrekken van de traditionele beperkingen (op de arbeidsmarkt) van 'vrouw zijn', naar het nieuwe succes in het professionele leven. Dit 'nieuwe succes' wordt, volgens McRobbie, dan weer verbonden met het 'traditionele' succes van vrouwen: succesrijk zijn in lichaam en voorkomen. Hiermee is de connectie tussen werk en consumentisme gelegd. Een goede succesvolle job leidt de jonge rijke vrouw automatisch naar de consumentencultuur met alle voordelen voor haar lichaamsverzorging en haar uiterlijk.¹⁹² Concluderend, observeren working-class mannen en vrouwen in de tweede helft van de jaren 90 hun identiteit ten opzichte van hun eigen sekse maar ook ten opzicht van de andere sekse. De omkering van de vrouwenrollen en mannenrollen doen mannen twifelen aan de invulling van hun mannelijke identiteit. Ook vrouwen (her)bekijken hun rol. In de filmanalyses in deel 2 is dit 'observeren' door working-class mannen en vrouwen relevant, met name in het thema van 'gender relations'.

3.1.5 Een sociale en een regionale identiteit

Een sociale identiteit

Een individu, behorend tot een bepaalde klasse, heeft, volgens Tajfel en Turner, ook een sociale identiteit. Onder dit punt wordt de sociale identiteit en de sociale identiteitstheorie behandeld. Wanneer in de films van het corpus 'anderen' in de working-class groep komen (vrouwen, holebi's, allochtonen of middle-class personages), hoe kunnen deze 'anderen' hun identiteit aanpassen en waarden en normen van de working-class overnemen? Ook omgekeerd; wanneer een working-class protagonist klimt op de sociale ladder of er vanaf daalt. Hoe beweegt hij zich in deze andere hogere of lagere sociale groepen en wat gebeurt er met zijn oorspronkelijke identiteit? Waarom zoeken individuen überhaupt andere groepen op? Met de theoretische argumentaties rond sociale identiteit en de sociale identiteitstheorie van Tajfel en Turner, Giddens, Hall en Bourdieu kunnen deze mogelijkheden gekaderd worden. De sociale identiteitstheorie, volgens Tajfel en Turner, stelt dat ieder individu streeft naar de verhoging van de zelfwaardering. In de zelfwaardering van het individu kan men twee componenten onderscheiden; een zelfwaardering via een persoonlijke identiteit en via verschillende collectieve of sociale identiteiten (gebaseerd op de groepen waartoe men behoort). Die zelfwaardering kan men met andere woorden verhogen via persoonlijke prestaties of via affiliatie met enkele succesvolle groepen. De

¹⁹⁰ Christine Griffin, "Good Girls, Bad Girls: Anglocentrism and Diversity in the Constitution of Contemporary Girlhood," in *All About the Girl: Culture, Power and Identity*, ed. Anita Harris (London: Routledge, 2004), 33.

¹⁹¹ Sheila Whiteley, *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity* (London: Routledge, 2000), 216-217. Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 417-429. Malek Khouri and Darrell Varga, *Working on Screen: Working-class in Canadian Cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), 11-12. Beverly Skeggs, *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable* (London: Sage, 1997), 116. David Gauntlett, *Media, Gender and Identity: An Introduction* (London: Routledge, 2002), 9-10.

¹⁹² McRobbie, "Good Girls, Bad Girls? Female Success and the New Meritocracy," 371.

sociale identiteit is gelieerd aan sociale groepen en kan verworven worden door personen van andere groepen in hun gedrag en waarden te kopiëren. Het individu identificeert zichzelf met de waarden van de sociale groep. Kenmerkend voor het individu (eenmaal) in de groep is dat hij de eigen (in)groep beoordeelt tegenover de andere (out)groep met het oog op het verhogen van de zelfwaardering. Men is trots op de verbondenheid met anderen, zelfs indien deze relatie geen directe voordelen oplevert. Een vaak voorkomend fenomeen hierbij is dat men de 'andere' groep zelfs gaat kleineren om de zelfzekerheid van de eigen groep te verhogen.¹⁹³ Maar op welke wijze kunnen individuen in de eerste plaats zich losmaken van een groep om zich te integreren in een andere groep en hoe kunnen emotionele veranderingen in een individu verklaard worden als hij zich wil assimileren met een andere groep van een hogere of lagere klasse? Met de argumentaties van Giddens, Hall en Bourdieu kan hierop een antwoord geformuleerd worden.¹⁹⁴

Via het begrip 'agency' van Giddens, dat zijn eerder besproken concept van 'revolutionary class-consciousness' concreter maakt, kan een verklaring gevonden worden. 'Agency' verklaart hoe individuen (binnen groepen en binnen een sociale context) via individueel handelen en individuele handelingspotentie zich kunnen losmaken van hun oorspronkelijke maatschappelijke condities. Een individu is binnen zijn sociale omgeving medeproducent van zijn sociale conditie. Volgens Giddens kunnen individuen via sociale praktijken hun sociale werkelijkheden herstructureren en transformeren.¹⁹⁵ Met 'agency' of individueel handelingspotentieel beschrijft Giddens dus de modus operandi van een individu als hij zich assimileert met andere groepen en de sociale ladder probeert te beklimmen. Toch blijft ook het begrip 'agency' te abstract. Via Hall kan het begrip 'agency' van Giddens verder geoperationaliseerd worden. Hall beschrijft '(sociale) identiteit' als een voorlopige honk waarop een individu kan rusten en (gevoelens van) zekerheid en gerustheid van handelen ontleent, maar tegelijk ook als een veranderbare honk die ontvankelijk is voor waarden en normen van andere sociale entiteiten. In een identiteit zit tegelijkertijd, en dit is dan de basis voor 'agency' van Giddens, een autonome psychische instantie die interactie met de sociale context mogelijk maakt. Ieder individu heeft zijn competenties voor interactie met de sociale context, kan bijgevolg reageren op die context, kan deze voor zichzelf veranderen en hoeft dus niet eerst via deze context deze competentie te verwerven.¹⁹⁶ Om de cirkel rond te maken is het bezit aan cultureel kapitaal, dat Bourdieu zo sterk naar voren schuift, belangrijk. Cultureel kapitaal is immers het onderwijs dat iemand genoten heeft en de waarden die hij/zij heeft meegekregen. Cultureel kapitaal heeft overeenkomsten met de autonome psychische instantie van Hall. Het is immers dankzij dit kapitaal dat een individu überhaupt kan veranderen.¹⁹⁷ De BBC tv-serie 'Stand-up Nigel Barton' uit 1965, naar een semiautobiografisch scenario van Dennis Potter, illustreert dit. Protagonist Nigel Barton, vanuit zijn working-class achtergrond, probeert de sociale ladder te beklimmen dankzij zijn toelating tot de universiteit van Oxford. Nigel Barton heeft op het eerste gezicht dus het nodige culturele 'kapitaal'. Via zijn 'agency' of individueel handelingspotentieel en zijn competenties voor interactie op zijn nieuwe sociale context, lukt het hem te klimmen in de maatschappij en zelfs een klasse over te slaan; van de working-class naar de upper-class. Aan de universiteit komt hij in contact met groepen en individuen uit deze hogere gelederen van

¹⁹³ Henri Tajfel and John C. Turner, "The Social Identity Theory of Intergroup Behavior," in *The Psychology of Intergroup Relations*, ed. Stephen Worchel and William G. Austin (Chicago, Nelson-Hall, 1986), 7-24.

¹⁹⁴ Mick Matthijs, *Doorzetters. Een onderzoek naar de betekenis van de arbeidersafkomst voor de levensloop en loopbaan van universitaire afgestudeerden* (Utrecht: Monomotor, 2010), 71.

¹⁹⁵ Anthony Giddens, *Central Problems in Social Theory, Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, (Berkeley: University of Californian Press, 1979), 92-93.

¹⁹⁶ Stuart Hall, "Who Needs Identity," in *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul du Gay (London: Sage Publications, 1996), 2-17.

¹⁹⁷ Matthijs, *Doorzetters*, 72. Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, 10-12.

de maatschappij. Het lukt Barton hogerop te klimmen, maar met moeite. Vooral in zijn reflectie over zijn nieuwe 'identiteit' wordt dit duidelijk. Hij blijft tussen twee stoelen (klassen) vallen en heeft sterk het gevoel dat hij tegelijk bij beide klassen en geen enkele klasse hoort. Hij voelt zelfs dat hij vanuit deze zelfde twee klassen argwanend wordt geobserveerd. In de ene klasse als nieuweling, in de andere als verrader. Dit feit produceert bij Nigel Barton dan ook een intens gevoel van onbehagen. Barton vraagt zich dan ook af of hij (in de terminologie van Bourdieu) eigenlijk wel voldoende 'cultureel kapitaal' in zich heeft om zijn droom waar te maken.¹⁹⁸ Vooruitlopend op de filmanalyses in deel 2, zijn de bovenvermelde concepten belangrijk voor de thema's sociale mobiliteit en de samenstelling van de working-class. De gevolgen (op psychologisch en sociaal vlak) van de contacten van working-class protagonisten met waarden en normen van andere sociale klassen (ongeacht hoger of lager) worden door deze concepten geduïd.

Een regionale identiteit

Onder dit punt wordt een invulling van het begrip 'regionale identiteit' gezocht. Individuen hebben volgens Anderson, ook een regionale identiteit.¹⁹⁹ De mate van verbondenheid van de working-class personages met de eigen streek en hun gevoelens ten aanzien van de eigen streek kunnen via het begrip 'regionale identiteit' verklaard worden. Achtereenvolgens worden de theoretische argumentaties van Anderson, Luckett en Hall hieromtrent besproken. In zijn boek 'Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism' ontwerpt Anderson een taxonomie van wat een regionale of nationale identiteit constitueert. Deze waardevolle (hoewel onvolledige) taxonomie beschrijft hoe mensen in een land of regio een gevoel van samenhang delen met andere mensen die zich op eenzelfde locatie en in eenzelfde tijdsspanne bevinden. Anderson argumenteert dat iedereen een 'sense of nation' heeft, namelijk het besef dat men tot een bepaalde streek of regio behoort, samen met andere mensen uit dezelfde regio, ondanks een enorme diversiteit aan ervaringen. Dit 'natiebesef' creëert volgens hem een bewustzijn van gedeelde ruimte, een gevoel van een gemeenschappelijke cultuur en een gevoel van samenhang. Het lijkt, volgens Anderson, alsof alleen alwetende lezers van een boek of alwetende kijkers van een speelfilm personages kunnen ontwaren die in eenzelfde tijd en regio simultane activiteiten uitvoeren zonder van mekaar bestaan af te weten. Toch hebben volgens Anderson echte mensen in een streek maar ook fictieve personages in een roman of film een 'sense of nation'. Zo geeft Anderson als voorbeeld: "An American will never meet (...) his 240 000 000-odd fellow-Americans. He has no idea of what they are up to at any time. But he has complete confidence in their steady, anonymous, simultaneous activity."²⁰⁰ Om deze taxonomie te vervolledigen, voegt Luckett hier het begrip 'zelfbewustzijn' aan toe. Mensen van een regio hebben niet alleen een gemeenschappelijk besef van samen in een regio te leven. Ze zijn zich ook bewust van het bestaan van een voorgekauwde regionale identiteit. Voorgekauwd door media die van een regio een identiteit produceren en (internationaal) distribueren. In een discours over de identiteit van een natie of een regio moeten internationaal gedistribueerde identiteiten (over een regio) geconfronteerd worden met (door working-class personages) aangevoelde regionale identiteiten. Working-class personages kunnen zelf een heel andere identiteit aanvoelen dan de identiteit die voor toeristische doeleinden wordt gebruikt. In *Trainspotting* is er het contrast tussen de typische toeristische foto's van Edinburgh en de veel minder

¹⁹⁸ Ronald Geerts, "La subjectivité comme stratégie narrative," in *Territoires du scénario, from figures libres*, ed. René Monnier and Anne Roche (Dijon: Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité, 2006), 159-176.

¹⁹⁹ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991), 26.

²⁰⁰ Ibid.

rooskleurige straten en wijken waarin de personages van *Trainspotting* leven (zie infra, deel 2).²⁰¹ Wat in de argumentaties van zowel Anderson als Luckett ontbreekt, is het dynamische aspect van een regionale identiteit. Zoals Hall aangeeft, is een regionale identiteit (net zoals de andere identiteitsaspecten die tot nu zijn vermeld) niet statisch of gedetermineerd, maar ook onderhevig aan veranderingen. Zowel de objectieve wereld rondom mensen als het subjectief ervaren van een regionale identiteit verandert in de tijd. Mensen zijn, volgens Hall, in een bepaalde tijdsperiode samen met sociale groepen ergens geografisch gelokaliseerd en reageren op deze lokalisatie.²⁰² Voor de regio Schotland (de regio waarin *Trainspotting* zich grotendeels afspeelt) duiden twee recente veranderingen op een regionale identiteit in beweging. Met de komst van het regionale parlement in Schotland in 1998, wordt de Britse nationale identiteit als een pluraliteit beschouwd waarin de macht verdeeld wordt over een nationaal en een regionaal niveau. Een tweede verandering is de globalisering waardoor nationale identiteiten op zich regionaal worden in een steeds kleiner wordende wereld die de huiskamer binnentreedt. Hierdoor worden regio's binnen de nationale staten, volgens Smith en Wistrich, op hun beurt nog meer nietig.²⁰³ Door deze tweede verandering wordt ook het begrip regio en het concept regionale identiteit in Groot-Brittannië geërodeerd. In een onderzoek, gepubliceerd in 1997, naar de perceptie van Schotten over identiteit, identificeerde 75 procent van de Schotten zich met de duale identiteit: een Britse en een Schotse identiteit. Slechts een minderheid identificeerde zich als puur Schots. De begrippen regio en regionale identiteit blijven evenwel relevant in dit doctoraatsonderzoek. Uiteindelijk neemt de Schotse identiteit in het bovenvermelde onderzoek nog steeds een belangrijke plaats in (zij het gedeeld met de Britse) en pikken ook de auteurs die we in de filmanalyses aanhalen, deze begrippen frequent op. Hierbij kan gesteld worden dat het regionale aspect dat een gevoel van samenhang creëert en niet statisch is, een integraal en essentieel deel vormt van de identiteit van de working-class.

²⁰¹ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 89-90.

²⁰² David M. Smith and Enich Wistrich, *Regional Identity and Diversity in Europe. Experience in Wales, Silesia and Flanders* (London: Federal Trust of Education and Research, 2007), 10-12. Hall, "Who Needs Identity," 2-17.

²⁰³ Smith and Wistrich, *Regional Identity and Diversity in Europe*, 11-12. Stuart Hall, "The Question of Cultural Identity," in *Modernity and Its Futures*, ed. Stuart Hall et al. (Cambridge, Polity Press, 1992), 274-316.

Besluit

Met het filmisch discours over de representatie van de working-class, wordt een beeld geschetst van de identiteit van de working-class personages in de films van het corpus. Wie zijn deze mensen, hoe bekijken ze zichzelf en elkaar? Wat is hun huidige situatie en welke zijn hun aspiraties voor de toekomst? Voor dit discours is er in de eerste plaats een omschrijving geformuleerd van het sociologisch concept working-class en alle (sub)groepen die deze term omhelst. Er wordt geopteerd om aan dit begrip een brede invulling te geven die het mogelijk maakt om blue collar arbeiders (de traditionele arbeiders uit de zware industrieën) alsook white collar arbeiders (administratieve arbeiders in loondienst) te omvatten. Bovendien worden tevens werklozen, gepensioneerden en inwonende gezinsleden van arbeiders tot de working-class gerekend. De onderklasse – een concept populair in sommige bestaande analyses van working-class films van de jaren 90 – is een fractie van de working-class, maar vormt geen aparte klasse. De combinatie van de Britse klassenopdeling van Giddens met de door Bourdieu toegewezen levensstijl en de consumptiepatronen aan klassen, geven het begrip working-class een concrete invulling. Het ‘revolutionary class-consciousness’ concept van Giddens brengt de mogelijkheid van sociale mobiliteit naar voren, als aanvulling op de deterministische argumentaties van Bourdieu rond klasse. Vervolgens is het belangrijk om aan de working-class protagonisten van de vier films, verschillende aspecten van een identiteit toe te schrijven: een identiteit als man/vrouw, een sociale en een regionale identiteit. Deze identiteitsaspecten van de working-class zijn gekoppeld aan de thematische analyses van de vier gekozen working-class films in deel 2. Working-class mannen en vrouwen observeren hun identiteit. De omkering van vrouwenrollen en mannenrollen doen mannen vragen stellen bij hun mannelijke identiteit. Ook vrouwen herbekijken hun rol. De concepten van sociale identiteit en van de sociale identiteitstheorie duiden de gevoelens van onder andere vrouwen, allochtonen en middle-class personages die tot de working-class toetreden en daarbij hun waarden en normen moeten aanpassen. Verder (door de sociale identiteitstheorie) worden de ervaringen, emoties en psychosociale gevolgen van working-class personages die hogerop willen klimmen tegen een theoretische achtergrond geplaatst. De regionale identiteit is een belangrijk onderdeel van de identiteit van de working-class man of vrouw; deze regionale identiteit biedt hen een gevoel van verbondenheid en samenhang met lotgenoten van hun eigen streek. Ook deze regionale identiteit is onderhevig aan veranderingen. In de volgende paragraaf, wordt het ideologisch discours behandeld. Dit discours is gekoppeld aan de tweede onderzoeksdoelstelling en aan de tweede onderzoeksvraag (zie inleidend hoofdstuk).

3.2 Het ideologisch discours: sociale transformaties en beeldtaal, op zoek naar een representatiemodel met cinema als participant in een ideologisch discours

Tegelijk met de transformaties die de working-class onderging onder de conservatieve regering van Thatcher (zie inleidend hoofdstuk en 3.1), bevatte de ideologische subtekst in de retoriek van deze regering, volgens Hall, een omissie van het begrip working-class. Stelselmatig, in politieke speeches van deze administratie, werd het woord working-class weggelaten. De schuld van eventuele armoede en ontbering werd bij het individu en zijn eigen falen gelegd. Met de veranderingen die de working-class onderging, onder het beleid van Thatcher kan met Hall gesteld worden dat, hoewel de aard van de working-class misschien veranderd is, de klassenverdeling nog steeds bestaat.²⁰⁴ De relaties tussen klassen verdwijnen niet omdat de klassieke format waarin een klasse wordt beleefd en ervaren, veranderd is in een specifieke periode of omdat er een omissie van het begrip working-class is in politieke retoriek. Zoals Coole aangeeft: "Ultimately class is still a difference that makes a difference."²⁰⁵ Op welke wijze weerspiegelen beelden in een film dergelijke transformaties (of een reeds bestaande sociaaleconomische realiteit)? Door een perfecte imitatie te geven van deze (nieuwe) sociaaleconomische realiteit en de gevolgen ervan voor de betrokkenen? Of door extra commentaar te leveren via een eigen interpretatie van de realiteit? Of door een mix van beide benaderingswijzen? Welke ideologieën zitten achter deze imitatie of interpretatie? Deze paragraaf handelt over het tweede discours; de relatie tussen film en maatschappij, film en ideologie, te beginnen met enkele beschouwingen rond het begrip representatie.

Eerst volgt onder 3.2.1 een algemene omschrijving van het begrip representatie. In 3.2.2 wordt de relatie tussen film en maatschappij besproken. 3.2.3, 3.2.4 en 3.2.5 handelen respectievelijk over de discussie over imitatie en interpretatie, het standpunt dat hieromtrent in dit onderzoek wordt ingenomen en het begrippenkader in verband met de relatie tussen film en maatschappij dat in dit onderzoek wordt gehanteerd. In 3.2.6 wordt dieper ingegaan op de ideologische waarden die de films van het corpus kunnen aanhangen en de gevolgen van deze waarden voor de inhoud en vorm van deze films.

3.2.1 Representatie, een algemene omschrijving

Representatie heeft vele synoniemen; 'weergave', 'vertegenwoordiging', 'beeld', 'uitbeelding' of 'vervangmiddel'. Plato en Aristoteles hielden zich al bezig met vraagstukken over hoe de werkelijkheid kan weergegeven worden. Beroemd is de allegorie van de grot van Plato waarin gevangenen in een grot alleen de schaduwen zien van objecten buiten de grot en niet de objecten zelf.²⁰⁶ Aristoteles in zijn werk, de 'Poetics', beweerde dat kunst een eigen creatie en nabootsing is van de natuur. Hierbij maakte hij verder nog het onderscheid tussen het medium van representatie, de objecten die worden gepresenteerd en de wijze van representatie.²⁰⁷ Frequent gekoppeld aan representatie is de discussie rond het begrip 'realisme'. Ook dit concept gaat terug naar de tijd van het oude Griekenland, met zijn wortels in het Griekse begrip 'mimesis' (imitatie). Een frequent gevoerd debat in de filmtheorie borduurt hier volgens Lapsley en Westlake op voort: moet ('moet' volgens de voorstanders hiervan) cinema realistisch zijn of een eigen interpretatie leveren van de realiteit? Bazin, de medeoprichter van Cahiers

²⁰⁴ Stuart Hall, *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left* (London: Verso, 1988), 212.

²⁰⁵ Diana Coole, "Is Class a Difference That Makes a Difference?" *Radical Philosophy* 77 (1996): 17.

²⁰⁶ Ernest Mathijs and Wouter Hessels, *Waarheid en werkelijkheid: feitelijke, fictionele en artistieke representaties van de realiteit* (Brussel: VUB-Press, 2001), 1-6.

²⁰⁷ Stam, *Film Theory. An Introduction*, 13-15.

du cinéma, was een fervent voorstander van het realisme in een film. Arnheim was een voorstander van het feit dat een film via specifieke filmtechnische middelen (narratieve stijl - gebruik van een verteller, de aanwezigheid van flashbacks en/of flashforwards - , montage, camerahoek, locatiekeuze, belichting en muziek) eigen interpretaties kan geven van de realiteit.²⁰⁸ Onder 3.2.3 worden beide kanten in deze discussie verder besproken. In dit onderzoek wordt evenwel een pragmatisch standpunt ingenomen tegenover realisme waarbij een film zowel realistisch (mimesis) als interpretatief kan zijn. Via een apart geconstrueerd representatiemodel wordt hieraan een invulling gegeven, zie besluit van deze paragraaf.

3.2.2 Representatie, cultuur en maatschappelijke context

Hall stelt dat media representaties produceren van de sociale wereld via beelden en afbeeldingen. Zo wordt er een 'network of understanding' geconstrueerd die ons meedeelt: "How the world works and why it works as it is said and shown to work."²⁰⁹ Een basisfundament voor Hall is dat ieder cultureel artefact een uitdrukking is van de cultuur waarin het artefact geproduceerd is. Teksten zijn als het ware ingebed in een sociale matrix en hebben op zich ook gevolgen voor deze zelfde sociale matrix.²¹⁰ Stam concretiseert dat culturele artefacten een plaats zijn voor conflict en onderhandeling over (de representatie van) 'gender', klasse, ras of seksualiteit.²¹¹ Nelmes legt de link tussen representaties in culturele producten en cultureel gedachtegoed. Volgens Nelmes zijn representaties van klasse, geslacht, ras en seksualiteit gekoppeld aan de reproductie van een cultureel gedachtegoed over klasse, geslacht, ras en seksualiteit. Hierdoor wordt er uiteindelijk een bepaalde representatie van dit culturele gedachtegoed gecommuniceerd.²¹² Het uitgangspunt van Hall, de toevoegingen van Stam en Jill Nelmes hebben hun waarde omdat ze duiden op film als afspiegeling van en deelnemer aan een maatschappelijk debat (zie infra).

Film en maatschappelijke context

Hall werkte een definitie uit, waarin hij het verband beschrijft tussen taal en waarneembare objecten en mensen in de buitenwereld.

Representation is the production of meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either 'the real world' of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events.²¹³

Hall beargumenteert dus dat er systemen van representatie bestaan. Systemen van representatie, die concepten, beelden en emoties (in ons mentaal leven) in verband met zaken in de buitenwereld representeren. Het eerste representatiesysteem voor Hall is het systeem waarbij objecten, mensen en

²⁰⁸ Ibid. Mathijs and Hessels, *Waarheid en werkelijkheid*, 1-6.

²⁰⁹ Hall, "The Whites of Their Eyes," 11.

²¹⁰ Stam, *Film Theory. An Introduction*, Oxford, 225.

²¹¹ Ibid., 228.

²¹² Jill Nelmes, "Gender and Film," in *An introduction to Film Studies*, ed. Jill Nelmes (London: Routledge, 2003), 263-296.

²¹³ Stuart Hall, "The Work of Representation," in *Representation, Cultural Representation & Signifying Practices*, ed. Stuart Hall (London: Sage Publications, 1997), 17.

gebeurtenissen gecorreleerd worden met een set van concepten of mentale representaties die we in onze gedachten rond dragen. Zonder deze mentale representaties kunnen we de wereld niet zinvol interpreteren. Deze argumentatie gaat over in het tweede representatiesysteem voor Hall; taal, in de brede zin. Woorden, maar ook geluiden en visuele beelden, drukken meningen uit van deze set van concepten of mentale representaties die we in ons hoofd rond dragen.²¹⁴ Marx en Engels stelden zelfs dat taal niet kan losgekoppeld worden van de sociaalhistorische context waarin taal iets 'betekent'. Een dergelijke loskoppeling zou taal niet begrijpen in zijn functie als uitdrukking van 'echt leven'.²¹⁵ Wood stelt bovendien dat: "Society is not simple like language. It is language; and since we are all entrapped in our language, no external standard or truth, no external referent for knowledge, is available to us outside the specific 'discourses' that we inhabit."²¹⁶ Wanneer maatschappij en (film)taal vereenzelvigd kunnen worden, is de wederzijdse relatie tussen deze twee des te belangrijker. Concreet stelde de linguïst Voloshinov dat: "The understanding of any sign, whether inner or outer, occurs inextricably tied in with the situation in which the sign is implanted... it is always a social (and historical) situation."²¹⁷ Voor Voloshinov is een teken verbonden met een sociaalhistorische context. Hierbij produceert een teken (via een interactieve relatie met de sociaalhistorische context) ook een mening over deze sociaalhistorische context. Hiermee wordt de kloof gevuld tussen (film)taal en zijn sociaalhistorische context. Purcell stelt terecht dat de relatie tussen een film en zijn maatschappelijke context niet altijd willekeurig is. De productie van een mening kan doelgericht gebeuren. Onder 3.2.3 en 3.2.4, in de bespreking van mimesis en interpretatie, wordt aangetoond dat de inhoud én de vormelijke kenmerken van een film gekoppeld kunnen zijn aan een bepaalde maatschappelijke historische referent en dat bij deze koppeling er niet altijd sprake is van een willekeurige relatie. Integendeel, een film kan doelbewust commentaar leveren op deze maatschappelijke historische referent.

3.2.3 Mimesis en interpretatie

Onder dit punt wordt de discussie besproken of films in het algemeen de realiteit (mimesis of imitatie) zo nauwgezet mogelijk 'moeten' volgen dan wel een eigen interpretatie eraan 'moeten' geven.²¹⁸ Synoniemen voor de termen mimesis en interpretatie kunnen bij Metz gevonden worden. Via de termen 'discours' en 'histoire', borduurt Metz voort op de categorieën die Benveniste ontwikkelde.²¹⁹ Zo vermeldt Metz 'histoire' als synoniem van mimesis; films waarbij de realiteit automatisch, zonder cinematografische kunstjes, weergegeven wordt. Discours, het synoniem van interpretatie, verwijst naar films die wel een gelijkenis hebben met de realiteit, maar hieraan een eigen invulling geven door filmtechnische middelen te gebruiken als belichting en montage.²²⁰ Binnen de discussie over de relatie tussen film en realiteit (mimesis/histoire/ versus interpretatie/discours) wordt in dit onderzoek een

²¹⁴ Ibid., 17-18.

²¹⁵ Purcell, "Reimagining the Working Class," 113-131.

²¹⁶ Ellen Meiksins Wood, "What is the Postmodern Agenda," in *In Defense of History: Marxism and the Postmodern Agenda*, ed. Ellen Meiksins Wood and John Bellamy Foster (New York: Monthly Review Foundation, 1997), 5.

²¹⁷ V.N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), 37.

²¹⁸ Stam, *Film Theory. An Introduction*, 15. Het werkwoord 'moeten' wordt hier in deze context twee keer normatief gebruikt gezien het feit dat de voorstanders van ieder kamp de rol van een film op die manier beschrijven.

²¹⁹ Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, trans. Mary Elizabeth Meek (Coral Gables: University of Miami Press, 208-209).

²²⁰ Christian Metz, *Film Language: a Semiotics of the Cinema* (Chicago: Chicago University Press, 1974), 238-242. Benveniste, *Problems in General Linguistics*, 208-209.

breed standpunt ingenomen waarmee alle mogelijkheden van het medium film kunnen geïncorporeerd worden, zie infra. Het debat over het doel van film als artistiek medium en de relatie tussen film en realiteit werd intens gevoerd de eerste decennia na de komst van de geluidsfilm en wakkerde hevig op tijdens de jaren 70.²²¹ Het is hier niet de bedoeling om deze hele discussie weer te geven, vermits deze elders uitgebreid gevoerd wordt.²²² Belangrijk is evenwel een onderscheid te maken in dit debat tussen wat de essentie van een film 'moet' zijn of wat de essentie van een film 'kan' zijn. Het debat over mimesis en interpretatie binnen de filmtheorie focust vooral op wat een film zou moeten zijn. Het debat is met andere woorden te normatief. Te vaak wordt in deze discussie dan ook een waardeoordeel gekoppeld aan films met een al dan niet realistische vormgeving. Een tweede gebrek in deze discussie is dat ze te vaak handelt over de formele kenmerken die films richting mimesis dan wel interpretatie sturen. De inhoud en thema's van films worden ten onrechte hieraan ondergeschikt gemaakt. Op deze twee tekortkomingen wordt in de komende bladzijden een antwoord geformuleerd. Eerst volgt er een samenvatting van het aangehaalde debat tussen interpretatie en mimesis.

Voor de formatieve 'theoretici' (zoals Arnheim en Bálász) ligt de artistieke waarde van een film in zijn sterke verschillen met de realiteit. Ook conventionele filmhistorici en klassieke filmtheoretici als Jacobs en Sadoul zien film als een medium dat voorbij moet gaan aan zijn inherente capaciteiten om personen en objecten op te nemen. Zij pleiten voor film als een medium dat zich op een heel expressieve manier uitdrukt, niet door zijn opnamecapaciteiten maar in zijn vormelijke innovatieve technieken zoals 'crossmontage', hoge en lage camerastandpunten en belichting. Arnheim zag dan ook een omgekeerd evenredige relatie tussen de groei in opnamecapaciteiten (komst van het geluid, kleur en wide screen cinema) en film als een echte en op zichzelf staande kunst. Voor hem waren de stille Duitse expressionistische films een hoogtepunt in de cinemageschiedenis omdat in deze films filmtechnische middelen volop uitgespeeld worden om een eigen interpretatie te geven van de realiteit. Ongehinderd door moderne opnamecapaciteiten zoals kleur en geluid, maken deze films volgens Arnheim volop gebruik van alle filmtechnische middelen (belichting, decors, montage, enz.) die film tot een kunst verheffen.²²³

Voor de 'realisten' (zoals Cesare Zavattini, André Bazin en Siegfried Kracauer) hebben films een sociale 'raison d'être' en moet het een waarheidsgetrouwe representatie zijn van het alledaagse leven. Voor André Bazin geniet de mimesis benadering erg veel geloofwaardigheid omdat het (op)genomen beeld van een landschap, object of persoon automatisch wordt opgenomen zonder de interventie van de mens. Bazin gaat zelfs zover te stellen dat het fotografisch beeld het object zelf is, omdat dankzij het beeld het object bevrijd is van de voorwaarden van tijd en ruimte die het object initieel bepaalden.²²⁴ Hiermee is een film, voor Bazin, een volledige representatie van de werkelijkheid. De competenties van cinema om de realiteit zo waarheidsgetrouw mogelijk weer te geven, krijgen hun volwasdom door de komst van het geluid, kleur en wide screencinema. Recentelijk kunnen 3-D cinematografie en digitale opnameprocedures hier aan toegevoegd worden. Deze technische vernieuwingen versterken alleen maar het realiteitsgehalte. Ook filmtechnische middelen zoals deep focus en long take cinematografie (waardoor gebeurtenissen volop kunnen uitgespeeld worden zonder te knippen) verhogen dit realiteitsgevoel. Het fotografische beeld en zijn indexicale link met de realiteit worden door deze

²²¹ Stam, *Film Theory. An Introduction*, 72-83.

²²² Zie hiervoor Robert Lapsley and Michael Westlake, eds., *Film Theory: An Introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1980), hfst.6 en Terry Lovell, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasures* (London: BFI, 1980).

²²³ Thomas Elsaesser and Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis* (London: Arnold, 2002), 195-199.

²²⁴ Stam, *Film Theory. An Introduction*, 72-83.

middelen behouden, terwijl montage deze band breekt. Het Italiaanse Neorealisme als stroming is voor Bazin dan ook belangrijk in de realistische traditie door onder andere het frequent gebruik van deep focus en long take cinematografie (ook de films van Orson Welles behoren daarom voor Bazin tot de realistische traditie). Naast deze filmtechnische middelen hebben de films in het Neorealisme een plot waarin weinig gebeurt, waar weinig karaktermotivatie is van de personages en waarin de nadruk ligt op de langzame alledaagse gebeurtenissen. Bazin identificeert tot slot drie aspecten van realiteit in de cinema: een ontologisch realisme, een dramatisch realisme en een psychologisch realisme.²²⁵ Het eerste aspect geeft het object in zijn 'presence' weer of in zijn pure aanwezigheid, door het automatisch opnamemechanisme. Het tweede aspect, het dramatisch realisme, wordt bereikt door deep focus, de long take en *découpage* omdat deze technieken de eenheid van tijd en ruimte respecteren van de scène. Hierdoor kunnen de gebeurtenissen binnen de eenheid van tijd en ruimte volop uitgespeeld worden.²²⁶ Het derde aspect, het psychologische realisme wordt bereikt door dezelfde drie technieken en brengt de kijker terug tot de echte omstandigheden van waarneming. Dit kan door de kijker te laten doordringen tot de emoties van de personages op het scherm.²²⁷ Bazin was meer geïnteresseerd in stijl (in de relatie tussen film en realiteit) dan in inhoud. Siegfried Kracauer haalt (terecht) meer de inhoud van een film aan. In zijn werk *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* uit 1960, brengt Kracauer de relatie tussen film en realiteit naar een ander niveau. Voor Kracauer is dé grote eigenschap van film om zowel het alledaagse, het toevallige, het marginale als het diepe emotionele te registreren. Voor Kracauer is het gezicht van een personage niets, tenzij het doodshoofd onder de huid wordt getoond. Hiermee verwijst Kracauer naar de competenties van films om te shockeren, zijn imminente bedreiging om de kijker (in zijn emoties van stabiliteit en controle) te destabiliseren. Horror in een film is voor Kracauer essentieel omdat een film hiermee de capaciteiten heeft om de werkelijkheid en de materiële wereld tot zijn uiterste limieten te representeren. Uiterste limieten zijnde crisis en chaos.²²⁸

Concluderend uit het debat over mimesis versus interpretatie kan een film beide kanten van het spectrum aanhangen. Een film kan tegelijk realistische kenmerken bevatten en niet-realistische. Zoals Peter Wollen aangeeft, kunnen deep focus cinematografie en de long take aangewend worden om net het tegenovergestelde effect te creëren van realiteit.²²⁹ De scène in *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) waarin de jonge Kane thuis wordt opgehaald om naar het oosten van het land te reizen (om later een fortuin te erven), illustreert dit. Op de voorgrond tekent zijn moeder het contract dat deze toekomst voor Kane mogelijk maakt. In het midden is een weifelende vader te zien, die aan het ijsberen is. Helemaal op de achtergrond zien we de nietsvermoedende Kane die in de sneeuw speelt, niet wetend dat op de voorgrond de rest van zijn levensloop wordt uitgetekend. Deze scène draagt in zich de metaforische betekenis van lotsbestemming en gaat dus verder dan een pure weergave van de gebeurtenissen.²³⁰

²²⁵ Elsaesser and Buckland, *Studying Contemporary American Film*, 195-199.

²²⁶ Voor Bazin was er een duidelijk verschil tussen *découpage* en montage. Via *découpage* kan een scène volledig uitgespeeld worden om daarna om een rustige manier over te gaan naar een volgende scène. Er is geen sprake van een snelle montage, geen parallelle montage en geen juxtapositie van beelden.

²²⁷ Met de ontwikkeling van digitale technieken en de komst van het digitale tijdperk, is het debat rond en over realisme en de theorieën van Bazin terug actueel. Via het 'digitaal realisme' met een grotere helderheid van kleuren en de toevoeging van driedimensionale aspecten bereikt cinema een nog hoger competentieniveau om de realiteit waarheidsgetrouw op te nemen. Elsaesser and Buckland, *Studying Contemporary American Film*, 291.

²²⁸ Miriam Hansen, "With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940," *Critical Inquiry* 19 (1993): 447.

²²⁹ Peter Wollen, "An Introduction to Citizen Kane," *Film Reader* 1 (1975): 9-15.

²³⁰ Cook, *A History of Narrative Film*, 395.

3.2.4 Een theoretisch niemandsland

In de bovenvermelde discussie over de relatie tussen film en realiteit is van de eerder vermelde invulling van Voloshinov niets te bespeuren. De relatie tussen een film en zijn maatschappelijke historische referent kan, zoals Purcell aangeeft, niet steeds willekeurig zijn. In de theoretische bevindingen van Bazin en Kracauer is die dreiging tastbaar en dreigt een theoretisch niemandsland steeds dichterbij te komen. Een theoretisch niemandsland waarin de afstand tussen een film en zijn sociaalhistorische context te groot is en waarin van een interactieve relatie tussen beiden geen sprake is.²³¹ Zowel in de strekking van Bazin als die van de formatieve theoretici als Arnheim is niet voldoende terug te vinden hoe een film, inhoudelijk én formeel, een volwaardige participant kan zijn in een maatschappelijk debat over de realiteit.

De Third Cinema

Via enkele theoretische concepten van de Third Cinema, lost Purcell dit bezwaar gedeeltelijk op. Purcell citeert hiervoor Willemen en Hill.²³² Willemen en Hill erkennen beiden het belang van de esthetische benadering in een film van de sociaalhistorische context in een bepaalde tijdsperiode. Volgens Willemen is de Third Cinema (een project, afgeleid van de revolutionaire cinema van de derde wereld, dat zich differentieerde van zowel de klassieke Hollywood cinema als de Europese art cinema) feitelijk een cinematografische taal. Een cinematografische taal die manieren van representatie zoekt als antwoord op sociaalhistorische veranderingen.²³³

Willemen argumenteert dat de bevindingen van de Third Cinema duiden op film als participant in een historisch/maatschappelijke analyse. Anders omschreven; cinematografische producties treden in dialoog met het culturele netwerk waarin de film wordt geproduceerd en bekeken. Films en filmproducties moeten dus bekeken worden vanuit de historische processen en instituties van waaruit deze films hun impulsen krijgen.²³⁴ De Third Cinema benadrukt echter te veel de cinematografische taal van film (mise-en-scène, camera/montage en buitenbeeldse muziek) als antwoord op de maatschappelijke context waarin de film is geproduceerd. De inhoud van de film wordt te veel verwaarloosd. Toch zijn deze bevindingen bruikbaar.²³⁵ Hill beschrijft met deze bevindingen van de Third Cinema veranderingen in inhoud en stijl in de Britse New Wave films van de jaren zestig. Ook in een kritische analyse van de working-class films van Ken Loach uit de jaren 90 past hij deze bevindingen toe.²³⁶ Hill legt echter, in deze toepassingen, ook sterk de nadruk op esthetische kenmerken. Zo heeft hij het, in verband met de New Wave films, over de: "Injection of new content: new characters (the working-class, juvenile delinquents), new settings (the factory, the housing estate) and new problems (race, homosexuality)."²³⁷ Hill vermeldt hierbij dat deze nieuwe inhoudelijke injectie eigenlijk geen nieuwe dramatische formats heeft veroorzaakt en argumenteert verder dat door dit gebrek aan vormelijke vernieuwing er weinig commentaar vanuit de film wordt gegeven op deze inhoudelijke veranderingen die de working-class onderging in de jaren 60. In het commentaar geven van de films op

²³¹ Gilberto Perez, *The Material Ghost: Films and their Medium* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), 22.

²³² Purcell, "Reimagining the Working-class," 116-118.

²³³ Jim Pines and Paul Willemen, *Questions of Third Cinema* (London: BFI, 1991), 27-28.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Purcell, "Reimagining the Working Class," 116-118.

²³⁶ Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 255-256.

²³⁷ Hill, *Sex, Class and Realism*, 59.

de bovenvermelde veranderingen in de samenleving, legt Hill dus sterk de nadruk op de stijl van de film.²³⁸

Een dialectische relatie tussen film en maatschappelijke context

Voor Purcell zijn films met hun inhoud én formele stijkenmerken een weergave (product) van de maatschappelijke context. Tegelijk probeert een film op zijn beurt deze maatschappelijke context te becommentariëren in een discours. Zo argumenteert Purcell:

There is a vital dialectical tension at the heart of film language. Understanding this tension involves the active recognition of film as a form that both produces and is in turn produced. Criticism thus needs to acknowledge how the very means of representation are forged and shaped by social-historical processes. This is particularly evident in periods of extensive historical change when a shift in 'content' labours upon the shift in 'form' required to convey these changes.²³⁹

Met andere woorden de balans tussen inhoud en formele stijkenmerken is in evenwicht. Met deze stelling confronteert Purcell *Riff-Raff* (Ken Loach, 1991) met *Nil by Mouth* (Gary Oldman, 1997), twee films met gelijkaardige thema's. In *Riff-Raff* volgt de kijker Stevie, zijn collega's (allen bouwvakkers) en zijn vriendin en de gevolgen die ze ondervinden van het beleid van de conservatieve regering van de jaren 80: besparingen, werkloosheid, armoede, enz. Ook in *Nil by Mouth* zijn gelijkaardige oorzaken en gevolgen afgebeeld, maar dan specifiek voor een familie. Het is echter in de vormgeving dat deze twee films verschillen. In deze confrontatie (door Purcell) schuilt echter een probleem. Purcell prefereert duidelijk de niet sociaal-realistische benadering van Oldman boven de typische sociaal-realistische benadering van Loach. Zo beschrijft hij uitgebreid de typische sociaal-realistische stijl van Loach in *Riff-Raff*; het gebruik van de long take, opnames op locatie, het gebruik van non-professionele acteurs, het loslaten van de narratieve oorzaak/gevolg ketting, het natuurlijk gebruik van licht en het zeldzame gebruik van close-ups. Met deze stijl houdt Loach een (letterlijk) te verre en te veilige camera-afstand van de working-class personages en hun perikelen. Bijgevolg faalt de film, voor Purcell in het overbrengen van de pijnlijke individuele ervaringen van de personages naar de kijker. In *Riff-Raff* wordt een beeld voorgeschoteld van de politiek-sociale en economische externe omstandigheden van de personages, maar niet van de gevolgen hiervan voor hun individuele beleavingswereld. Integendeel in de film laat Loach personages opdraven die deze gevolgen uitleggen aan de andere personages en aan de kijker. Terwijl *Nil by Mouth* veel meer de individuele leefwereld van de personages en hun onderlinge relaties in beeld brengt. Hierbij trekt regisseur Oldman volgens Purcell alle cinematografische registers open: lage camerastandpunten worden afgewisseld met hoge camerastandpunten om personages te laten domineren of gedomineerd worden, kadrage wordt gebruikt om personen die dicht bij elkaar zouden moeten zijn, ver van elkaar te plaatsen, vaak met objecten tussen hen in geplaatst. Lenzen versterken het claustrofobische en bedrukte gevoel van de situatie van de working-class personages door de muren op hen te laten afkomen. Belichting en kleur accentueren dit verder; grijs en donker kleurgebruik wordt aangewend om de sombere uitzichtloze landschappen van het zuidoosten van Londen weer te geven.²⁴⁰

²³⁸ Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 255-256.

²³⁹ Purcell, "Reimagining the Working Class," 113-131.

²⁴⁰ Ibid.

Ook Hill oordeelt (met gelijkaardige argumenten als Purcell) dat de films van Loach niet alleen qua inhoud, maar vooral qua stijl niet de juiste format hanteren. Deze argumentatie handelt dus over de formele adequaatheid van de films van Loach als reactie op een maatschappelijke context.²⁴¹ Zowel Hill als Purcell vellen duidelijk waardeoordelen. Er kan echter geen format bestaan om de veranderingen van de working-class ideaal te representeren, laat staan een juiste format. Er is het verhaal van de film, met zijn protagonisten en zijn thematiek, waarvoor een verteltrant en formele stijkenmerken ontwikkeld worden. Afgaande op de besprekingen van *Riff-Raff* door Hill en Purcell kan deze film inderdaad (en zonder waardeoordeel hierover) eerder in het mimesiskamp gepositioneerd worden.²⁴² Dit betekent geenszins dat er geen commentaar geleverd wordt in deze film op de toestand en de toekomstperspectieven van de working-class of op de oorzaken van de socio-economische toestand van de protagonisten in deze film. Eerder werd vermeld hoe de politieke retoriek van de Britse conservatieve regering stelselmatig het woord working-class weglief. In deze politieke retoriek was er bovendien een ommissie van het begrip klassenongelijkheid. Eventuele armoede werd toegewezen aan individuele gevallen.²⁴³ *Riff-Raff*, in zijn mate van mimesis, biedt wel degelijk tegenwind op deze retoriek van de Britse conservatieve regering destijds door duidelijk de structurele beleidsmatige oorzaken te beklemtonen van de verarmde toestand van de arbeiders in deze film en niet de onwil of onkunde van enkele individuele gevallen. Deze benadrukking gebeurt weliswaar door monologen en dialogen en niet door scheve camerahoeken, claustrofobisch gebruik van lenzen of innerlijke gedachtegangen (die de kijker zou horen). Maar de beklemtoning is hoe dan ook aanwezig. Het is dus essentieel een term te bepalen waarmee een film via een getrouwe imitatie (mimesis) en/of eigen interpretatie (discours in de categorisering van Metz) een brede rol speelt in een maatschappelijk debat, met de mogelijkheid om al dan niet tegenwind te bieden aan een heersend discours. Onder 3.2.5 worden enkele termen besproken die al werden toegepast op de analyse van Britse working-class films en hun rol in het maatschappelijk debat over de working-class. Hieruit wordt een adequate metaterm gedistilleerd voor de rol van een working-class film in dit maatschappelijk debat.

3.2.5 Discours en/of counterdiscours

In dit onderzoek wordt voor een begrippenkader geopteerd dat de complexe discussie tussen film en realiteit zo veel mogelijk omvat. De termen die door Elsaesser, Cooke en Lowenstein worden gehanteerd voor de rol van working-class films binnen een maatschappelijk debat worden in deze paragraaf overlopen.

Mythe, countermythe

Een film als *A Passage to India* (David Lean, 1984) associeert Thomas Elsaesser met de 'mythische' of de officiële Britse film. Dit zijn films die mythes als het Edwardiaanse Engeland, het roemrijke Britse keizerrijk ('the empire') en het rustieke buitenhuis ('the country house') reproduceren. Een film als *Educating Rita* (Lewis Gilbert, 1983) daarentegen behoort volgens Elsaesser tot de 'countermythe' of

²⁴¹ Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 255-256.

²⁴² *My Name is Joe* (Ken Loach, 1998) is een andere film van Loach met een sociaal-realistische benadering. Deze film kan ook eerder in het mimesis kamp geplaatst worden. Toch zit in deze film een gehalte aan interpretatie. In deze film toont Loach bijvoorbeeld de machteloosheid van het hoofdpersonage (de werkloze Joe) door hem soms vanuit een vogelperspectief in beeld te brengen.

²⁴³ Ibid. Purcell, "Reimagining the Working Class," 113-131.

onofficiële cinema, die beelden reproduceert van onder andere voetbalgeweld, agressie, werkloosheid en dronkenschap. Ook in andere periodes van de Britse cinema vindt Elsaesser gelijkaardige polarisaties terug: de 'officiële films' in de jaren veertig van David Lean (*Brief Encounter*, 1945, *Great Expectations*, 1946) versus de 'onofficiële' films van Michael Powell en Emeric Pressburger (*The Life of Colonel Blimp*, 1943, *The Red Shoes*, 1948).²⁴⁴ Buiten het feit dat Elsaesser deze voorbeelden niet verder uitwerkt, blijft hij met het gebruik van deze termen te ongenueanceerd. Zo plaatst hij *Room at the Top* (1959), *This Sporting Life* (1963) en andere Britse New Wave films aan de officiële kant van het spectrum. Zoals besproken in het inleidend hoofdstuk zijn de New Wave films inderdaad meer conformistisch dan op het eerste gezicht lijkt. Maar deze films bevatten ook 'onofficiële elementen'. Ze snijden voorheen weinig behandelde thema's (in working-class films) aan zoals vrije tijdsbeleving en seksualiteit. Ook werden de opnames verplaatst naar het industriële noorden van Engeland in plaats van in een studio. Een ander probleem in de benadering van Elsaesser is dat hij Britse speelfilms van verscheidene periodes in twee kampen onderverdeelt: mythe of countermythe. Er kunnen echter gehalten van een officiële én een onofficiële cinema binnen een en dezelfde speelfilm voorkomen, zoals de New Wave films illustreren.

'Oppositionele cinema'

In iedere periode is er naast een stroming ook een tegenstroming of 'oppositional Cinema', volgens Cooke. Cooke vermeldt als voorbeeld de oppositionele cinema van de 'arbeiders filmgroepen' met hun documentaires tegenover de traditionele documentairebeweging van John Grierson. Grierson werkte onder andere voor de Empire Marketing Board, daarna voor de General Post Office. Tussen deze sponsorende staatsorganisaties en de makers van de films waren vaak spanningen over de inhoud van de documentaires, zodanig zelfs dat documentaires als *Industrial Britain* (Robert Flaherty en John Grierson, 1933) en *Night Mail* (Harry Watt en Basil Wright, 1936) werden bekritiseerd om klassentegenstellingen en industriële conflicten uit de weg te gaan. In de plaats van grondige sociale analyses te maken zouden deze documentaires inhouden produceren die aanvaardbaar moesten zijn voor de sponsorende organisaties.²⁴⁵ Ralph Bond (een vriend en leerling van Grierson) was één van de leidende figuren van de oppositionele documentairebeweging van de 'arbeiders filmgroepen'. Deze beweging had beduidend minder financiële middelen dan de door de staat gesponsorde documentaires van Grierson. De films van deze beweging werden immers door de arbeidersbewegingen zelf bekostigd.²⁴⁶ Een gevolg hiervan was dat deze documentaires scherpere sociale analyses maakten, met schrijnende beelden van sociaaleconomische omstandigheden. Enkele films van de alternatieve documentairebeweging zijn *Advance Democracy!* (Ralph Bond, 1938) en *Listen to Britain* (Humphrey Jennings, 1941).²⁴⁷ Andere voorbeelden vindt Cooke in de jaren 30, in de working-class films met actrice Gracie Fields, onder andere *Sing As We Go* (Basil Dean, 1934). Deze films beschouwt hij als een oppositionele kracht tegenover de hoog aangeschreven kostuumdrama's van die periode met films als *East Meets West* (Herbert Mason, 1936) en *The Drum* (Zoltan Korda, 1938).²⁴⁸ In de jaren 70 werd er sterk geijverd, vanuit de onafhankelijke sector voor een vierde tv-kanaal als een uitlaatklep voor de onafhankelijke film en als een tegenstroming voor de commerciële films van die periode. Dit vierde kanaal werd Channel Four die een belangrijke financieringsbron vormde voor de onafhankelijke filmsector (zie infra, de analyse van *Trainspotting*). Door Channel Four gesponsorde films als *My*

²⁴⁴ Elsaesser, "Images for Sale," 64-67.

²⁴⁵ Cooke, "British Cinema: Representing the Nation," 311-314.

²⁴⁶ Hogenkamp, "Het gebruik van film door de Britse arbeidersbeweging 1929-1939," 3.

²⁴⁷ Aitken, "The British Documentary Movement," 63.

²⁴⁸ Cooke, "British Cinema: Representing the Nation," 311-314.

Beautiful Laundrette (Stephen Frears, 1985) en *Dance With a Stranger* (Mike Newell, 1985) kunnen bestempeld worden als ‘oppositionele cinema’ tegenover historische kostuumdrama’s als *A Passage to India* en *A Room With a View* (James Ivory, 1985).²⁴⁹ Deze terminologie van Cooke ligt echter in hetzelfde bedje ziek als de termen van Elsaesser. Films worden in het ene of het andere kamp onderverdeeld, terwijl niet-oppositionele cinema ook ‘oppositionele onderdelen’ kan bevatten en vice versa. In de working-class films met Gracie Fields schuilt ook een gehalte van conformisme. In *Sing As We Go* zijn er collectieve acties tegen de sluiting van een fabriek. Maar in dezelfde film gaan de arbeiders (als de fabriek terug open gaat) dansend en zingend naar hun werk. Dit suggereert dat enkele muzikale noten alle problemen en klassentegenstellingen kunnen glad strijken. De bovenvermelde documentaires van Grierson bevatten ook non-conformistische elementen. De soms niet zo fraaie werkomstandigheden van de working-class worden getoond alsook de vrijetijdsbesteding van de arbeiders. De opnames van deze documentaires gebeurden vaak op locatie en niet in een studio. De vertellers van de documentaires spraken soms met een regionaal accent in plaats van het officiële Engels. In *Shipyards* (Paul Rotha, 1935) zijn arbeiders te zien die van hun huis naar hun werk wandelen. Tijdens hun wandeling worden long shots van hun stad getoond. Deze long shots suggereren volgens Aitken dat de stad erg afhankelijk (misschien te afhankelijk) is van de scheepsindustrie.²⁵⁰

Discours en/of counterdiscours

De termen discours en counterdiscours worden in dit onderzoek gebruikt om de relatie tussen working-class films en hun maatschappelijke context te bespreken. Met ‘discours’ gaan deze films mee met een bepaalde mening, met ‘counterdiscours’ gaan ze ertegen in. Mengvormen en gradaties binnen een film zijn mogelijk. De ‘meningen’ waarmee deze films geconfronteerd worden, zijn te vinden in sociologische werken en in politieke retoriek. De termen discours en counterdiscours beschrijven voor Lowenstein een dergelijke relatie tussen film en realiteit waarbij een film via mimesis en/of interpretatie iets toevoegt aan de werkelijkheid. Die toevoeging kan conformistisch (discours) zijn of non-conformistisch (counterdiscours) zijn. Deze concepten worden besproken met een casestudy.²⁵¹

In dezelfde periode als de New Wave films regisseert Michael Powell *Peeping Tom* (1959), een film waarin een man vrouwen vermoordt en er op kikt om hun emoties, angst en afgrijzen op camera vast te leggen. In hetzelfde jaar verschijnt *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959). In *Room at the Top* wordt een hoofdpersonage (Joe) opgevoerd dat opgeklommen is vanuit de working-class en redelijk welvarend is. In die zin gaat de film mee (discours) in de gangbare retoriek dat de working-class een toenemende welvaart heeft en opgaat in de middenklasse. Het thema van klassentegenstellingen is echter ook aanwezig, in beide films. Klassentegenstellingen bestonden nog steeds, ondanks de groeiende welvaart in de jaren 50 en 60 in Groot-Brittannië. In die zin leveren beide films kritiek op het heersende discours dat er geen klassentegenstellingen meer waren in Groot-Brittannië (zie ook inleidend hoofdstuk).²⁵² *Room at the Top* bekijkt klassentegenstellingen via het gebruik van de long take, longshots en gebruikt hierbij weinig close-ups. Personages worden letterlijk geplaatst in een bepaalde tijd en ruimte waardoor de film afstand schept van de kijker. De film heeft een anonieme alwetende verteller en het verhaal vertoont een lineaire structuur. Het hoofdpersonage, Joe, is vanaf het begin van de film fysisch gescheiden van zijn collega’s uit de middenklasse, idem voor zijn treinritten naar het werk waar hij gescheiden is van medereizigers uit de middenklasse.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Aitken, “The British Documentary Movement,” 63.

²⁵¹ Lowenstein, “Under-The-Skin Horrors,” 221-230.

²⁵² Hoggart, *The Uses of Literacy*, 279-280.

Peeping Tom bevat ook klassentegenstellingen, maar deze worden bekeken vanuit een 'innerlijk perspectief en een 'onderhuids realisme'. De kijker is een empathische pijnlijvende participant in het leven van working-class personages met hun problemen. En in deze film is de kijker dat op een onheimelijke en verontrustende manier: hij neemt letterlijk het standpunt van de moordenaar over. In *Peeping Tom* zijn klassentegenstellingen te zien in de persoon van de welgestelde moordenaar Mark en zijn 'ontmoetingen' met zijn slachtoffers, waaronder een working-class vrouw die zichzelf prostitueert om de eindjes aan mekaar te knopen. De kijker beleeft de vreselijke doodservaring van de working-class vrouw door de camera van Mark. Gezichten vol doodsangst, in close-up vanuit het subjectieve perspectief van de moordenaar (en de kijker) worden gecombineerd met expressionistische schaduwschakeringen, lenzen met claustrofobische effecten en camerastandpunten die de beklemmende gebeurtenissen extra benadrukken. Het publiek dat destijds naar de screenings van *Peeping Tom* ging kijken bestond volgens Lowenstein vooral uit middenklasse kijkers. Deze mensen beleefden een heel intense ervaring met *Peeping Tom*, waarbij ze op een heel andere manier naar working-class personages leerden kijken. Lowenstein labelt deze combinatie van inhouden en stijkenmerken 'subjectief realisme', 'direct emotioneel realisme' of 'onderhuids realisme'. Hier kruipt de kijker bijna letterlijk in de huid van een protagonist en verwerft zo meer empathie in zijn leefwereld.²⁵³ Interessant is dat via het concept van counterdiscours en de casestudy van *Peeping Tom* bruggen worden gelegd naar theoretische bevindingen van zowel Bazin als Kracauer. Het onderhuidse realisme waarvan sprake, refereert aan het derde aspect van realiteit in de cinema voor Bazin; het psychologisch realisme. Michael Powell in *Peeping Tom*, gebruikt hiervoor technieken die doorgaans niet als realistisch worden beschouwd (in vergelijking met de door Bazin geprefereerde deep focus en long take technieken) om deze intense vormen van waarneming te bereiken. Het gebruik in *Peeping Tom* van andere technieken (om een vorm van realisme te bereiken) duidt op het feit dat cinema in een bepaald counterdiscours (op de samenleving) toch realistisch kan zijn. Tegelijk is deze vorm van counterdiscours heel intens. In een bepaalde scène in *Peeping Tom* is de schaduw merkbaar van een van de slachtoffers, gereflecteerd op de rug van de moordenaar. Deze reflectie neemt de vorm aan van een doodshoofd. Hierin kan de link gelegd worden met de theoretische argumentatie van Kracauer, over het gebruik van horror in de cinema als een ultieme vorm van realiteit. Ook hier is zichtbaar hoe met filmtechnische middelen, die niet onmiddellijk met sociaalrealisme worden geassocieerd, een realistisch (psychologisch) effect wordt gecreëerd en tegelijk commentaar wordt gegeven op de maatschappij en haar duistere verborgen kanten.²⁵⁴ Lowenstein gebruikt dus de term counterdiscours in een maatschappelijk debat. Zowel via mimesis (waar *Room at the Top* eerder tegen aanleunt) als interpretatie (*Peeping Tom*) is er counterdiscours mogelijk. In casu, tegenover de bewering van Hoggart dat klassentegenstellingen aan het verdwijnen zijn (zie inleidend hoofdstuk).²⁵⁵ Los van de concrete inhoudelijke argumentatie in deze specifieke casestudy, is de door Lowenstein gehanteerde term counterdiscours adequaat voor deze dissertatie. De termen discours en counterdiscours kunnen immers binnen een en dezelfde film gebruikt worden.

²⁵³ Lowenstein, "Under-The-Skin Horrors," 221-230.

²⁵⁴ Ibid., 229-230.

²⁵⁵ Hoggart, *The Uses of Literacy*, 279-280.

3.2.6 Het ideologisch discours; inhouden en narratieve conventies

In dit punt wordt dieper ingegaan op de ideologische waarden die achter de mate van discours en/of counterdiscours (in de vier weerhouden films) kunnen zitten, te beginnen met de Amerikaanse waarden. Hierna volgt een bespreking van de voornaamste Britse waarden die in working-class films doorgaans worden aangetroffen. *The Full Monty* werd volledig gefinancierd en verdeeld door een grote Amerikaanse studio, Twentieth Century-Fox. Ook *Brassed Off* en *Billy Elliot* werden deels door een Hollywood studio gesponsord. Vele Britse successen in de jaren 90 waren volgens Watson en Hill te danken aan budgetten uit Hollywood. Het gemiddelde productiebudget van een Britse film bedraagt in 1992 vier miljoen pond, voor een Amerikaanse twintig miljoen pond. Een van de oorzaken hiervoor was het terugschroeven, onder de Thatcher administratie, van de overheidssteun voor de Britse filmindustrie. Een van de manieren om Britse films nog te financieren is door een coproductie aan te gaan met Hollywood. In het begin van de jaren 90 (door onder andere de verminderde overheidssteun) beleefde de Britse cinema een terugval in het aantal producties van zestig films per jaar (in 1980) naar veertig (in 1990). Dit aantal piekte in 1996 terug naar 128 films per jaar, dankzij het groeiend aantal coproducties met Hollywood studio's.²⁵⁶ Een andere manier om films te produceren is om op voorhand distributierechten te verkopen waarbij deze verkoop op voorhand een belangrijke contributie vormt in het totale productiebudget.²⁵⁷ Vijf van de meest succesvolle en dominante spelers op de distributiemarkt in Groot-Brittannië in de jaren 90 (Buena Vista, Columbia, UIP, Fox en Warner) hadden allemaal connecties met grote Hollywoodstudio's. Deze vijf distributeurs zijn verantwoordelijk voor 75 procent van de distributie-inkomsten.²⁵⁸ In de Britse exploitatiesector in de jaren 90, hebben de dominante exploitanten, met uitzondering van Odeon, een rechtstreeks of onrechtstreeks verband met Hollywood studio's. De invloed van Hollywood in deze periode van de Britse cinema, mag dus volgens Watson niet onderschat worden, dit vanaf de productiefase tot de fases van distributie en vertoning.²⁵⁹ Niet alleen de financiële connectie met Hollywood is relevant. Los van het financiële aspect bespreekt Richards, terugkijkend op decennia van Britse filmgeschiedenis, de ideologische en verhaaltechnische invloeden van Hollywood films op Britse films (zie hiervoor ook het inleidend hoofdstuk). Richards concludeert dat die invloed vrij groot is en nader onderzoek verdient. Zo ontwaart Richards in vele Britse films (ook films die niet door Hollywood gefinancierd zijn) een mix van Europese/Britse inhouden en een stijl gekoppeld aan klassieke narratieve Hollywood conventies; een duidelijke narratieve oorzaakgevolg structuur, een verstoring van het evenwicht, het herstel hiervan naar het einde van de film (de drie act structuur), een weinig opvallende mise-en-scène, enz (de klassieke Hollywood conventies komen uitgebreider aan bod in de analyse van *The Full Monty*).²⁶⁰ Vandaar dat het Amerikaanse standpunt in de analyses wordt betrokken (zie hiervoor ook de onderzoeksvragen onder 3.2.). Onder de volgende drie punten worden twee narratieve Hollywood 'formats' besproken en de gevolgen van deze formats voor de films van het corpus. Het eerste van deze twee, het model van Todorov wordt door Hill gebruikt om de inhoudelijke afloop van de Britse New Wave films te kaderen.²⁶¹ Het tweede, de Horatio Alger mythe is volgens Benshoff en Griffin een narratieve techniek, die sterk verweven is in door Hollywood

²⁵⁶ Watson, "Hollywood UK," 80. Hill, *British Cinema in the 1980's*, 33.

²⁵⁷ Monopolies and Mergers Commission, *Films: a Rapport on the Supply of Films for Exhibition in Cinemas in the UK* (London: HMSO, 1994), 78.

²⁵⁸ Murphy, *British cinema of the 90s*, 17.

²⁵⁹ Watson, "Hollywood UK," 80.

²⁶⁰ Jeffrey Richards, "Rethinking British Cinema," in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby and Andrew Higson (New York: Routledge, 2001), 28.

²⁶¹ Hill, *Sex, Class and Realism*, 54-55.

gefundeerde films.²⁶² Tot slot volgt er een punt over de Britse waarden die in de films van het corpus kunnen vervat zitten.

Het model van Todorov

Todorov bespreekt in zijn model de narratieve karakteristieken of conventies in Amerikaanse films.²⁶³ Zo stelt Todorov dat

The minimal complete plot consists in the passage from one equilibrium to another. An 'ideal' narrative begins with a stable situation which is disturbed by some power or force. There results a state of disequilibrium; by the action of a force directed in the opposite direction, the equilibrium is re-established; the second equilibrium is similar to the first, but the two are never identical.²⁶⁴

Zo is er volgens Chatman in traditionele narratieve films altijd een gevoel van 'probleem oplopend te werk gaan' en het gevoel dat alles op het einde van de film op een of andere manier wel goed komt. In iedere conventioneel narratieve film is de veronderstelling ingebouwd dat problemen kunnen overwonnen worden.²⁶⁵ Elsaesser gaat een stap verder door de band tussen een 'ideology of affirmation' en de karakteristieke conventies van narrativiteit te beschrijven: "There is a kind of a priori optimism located in the very structure of the narrative (...) whatever the problem one can do something about it."²⁶⁶ Elsaesser duidt dus op het probleemoplossend vermogen dat inherent aan films (met een klassieke Hollywood vertelstructuur) verweven is. Dit probleemoplossend vermogen zorgt a priori voor een optimistisch gevoel in de film: de kijker weet dat het probleem op het einde van de film wel wordt opgelost. Een film als *Sliding Doors* (Peter Howitt, 1998) is (ondanks zijn complexe narratieve structuur) hier een goed voorbeeld van. Deze door Hollywood gesponsorde film is opgebouwd uit twee parallelle verhaallijnen die twee parallelle werelden vormen. In het ene universum sterft de heldin, in het andere universum niet. De film eindigt echter met de scènes uit het universum waar de heldin blijft leven en (waarschijnlijk) met de liefde van haar leven een relatie begint. Er is een evenwicht in het begin van de film, er is een doorbreking van dit evenwicht en op het eind van de film is er een herstel van het evenwicht. *The Full Monty* is net als *Sliding Doors* door dezelfde Hollywood studio gefinancierd (Twentieth Century Fox). Bij de analyse van *The Full Monty* wordt nagegaan of in deze film een gelijkaardig probleemoplossend vermogen zit, waardoor alles in de plooi valt. Idem voor *Brassed Off* en *Billy Elliot* die gedeeltelijk door Hollywood zijn gefinancierd. *Trainspotting* daarentegen is niet door Hollywood geproduceerd wat de vergelijking met de andere drie films in het corpus op dit vlak des te interessanter maakt.²⁶⁷

²⁶² Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 174.

²⁶³ Hill, *Sex, Class and Realism*, 54-55.

²⁶⁴ Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose* (Oxford: Basil Blackwell, 1977), 111. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, *Encyclopedia of Narrative Theory* (London: Routledge, 2005), 260-261.

²⁶⁵ Seymour B. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film* (Cornell: Cornell University Press, 1980), 48.

²⁶⁶ Thomas Elsaesser, "The Pathos of Failure: American Films in the 70's," *Monogram* 6 (1975): 14.

²⁶⁷ Watson, "Hollywood UK," 80.

De Horatio Alger mythe

Het model van Todorov kan nog verder worden uitgediept via de 'Horatio Alger' mythe en de invloeden van deze mythe voor de narratieve structuren van de klassieke Hollywood cinema. Horatio Alger was een schrijver van pulpromans waarin vaak dezelfde narratieve structuren vervlochten waren: blanke mannelijke helden die dankzij ondernemerschap, volharding en hard werk moeilijkheden en vijandschap kunnen overwinnen en succesvol worden op het einde van het verhaal. De vroege Amerikaanse film pikte, volgens Benshoff en Griffin, deze narratieve structuren snel op en tot de dag van vandaag kan men deze verhaalstructuur terug vinden in Amerikaanse films. Deze mythe kan in verschillende opzichten als basis genoemd worden voor de klassieke Hollywood vertelvorm.²⁶⁸

Peter Stead en Roffman en Purdy vermelden dat de Amerikaanse en de Britse cinema vanaf het prille begin door entrepreneurs werden gedomineerd. Stead vertrekt in zijn argumentatie vanuit de eigenaars van het vari  t  theater en vaudevilletheaters, eind 19^{de} eeuw. Deze ondernemers bepaalden uit commerci  le overwegingen de inhoud die in de theaterstukken werden opgevoerd en wilden een zo groot mogelijk publiek bereiken, uit alle lagen van de bevolking. Bijgevolg was de inhoud weinig aanstootgevend en vaak conform heersende stereotypen. Later kwam het medium film dat onmiddellijk populair was bij de arbeidersklasse. De leden van de arbeidersklasse zagen films die eveneens aangeboden werden door commercieel ingestelde entrepreneurs.²⁶⁹ Ook nu werd er nauwlettend gekeken naar de inhoud. Er wordt een algemene standaard ingebouwd: de inhoud van deze films is niet te kritisch, maar produceert wel, volgens Stead, 'family entertainment' om een groot publiek aan te spreken.²⁷⁰ Roffman en Purdy leggen concreet de link tussen working-class films en de klassieke Hollywoodformule (de algemene standaard die Stead vermeldde en waarvan de Horatio Alger mythe de basis was). De nadruk in deze formule lag op het herkenbare en het vertrouwde: iedereen kan succesvol worden, status en macht zijn mogelijk. Stereotiepe waarden als het gezin, de gemeenschap, werkethiek doordringen de inhoud. Issues worden herleid tot eenvoudige tegenstellingen: goed versus kwaad en 'us and them'. Films worden voor een bepaald doelpubliek (een publiek dat initieel in Amerika en in Groot-Brittanni   voornamelijk uit arbeiders bestond) geproduceerd. Omwille van het box office succes worden er inhoud en getoond waarmee het publiek vertrouwd is: niets te nieuw, maar wel herkenbare en vertrouwde plots en personages.²⁷¹ *A Reservist Before and After the War*, *Buy Your Own Cherries* en *Rescued by Rover* (zie 2.1) illustreren deze narratieve formule. De verhaallijnen van deze films zijn immers doordrongen van stereotypen en eenvoudige tegenstellingen. In de loop van de filmgeschiedenis zijn er evenwel varianten verschenen van deze Horatio Alger mythe. Vrouwen, holebi's en allochtonen kunnen nu ook deze mythe beleven. *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) en *Working Girl* (Mike Nichols, 1988) zijn twee films die perfect in de Horatio Alger mythe passen. Beide films voeren een working-class vrouw op die aanvankelijk problemen heeft zowel in haar werk, haar toekomstaspiraties als in haar priv  leven. Toch lossen ze alle problemen op naar het einde van de film: ze maken hun carri  redromen waar en zijn succesvol in de liefde.²⁷² Deze mythe, die zo sterk verweven is in vele Amerikaanse films en films gesponsord door grote Hollywood studio's, is een belangrijk onderdeel van het referentiekader van de films van het corpus. Net als *Flashdance* handelt *The Full Monty* over een working-class protagonist die uit het slop probeert te geraken en tegelijk

²⁶⁸ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 174.

²⁶⁹ De Kock, "DVD: Gouden tijdperk van de stomme film," 48-52.

²⁷⁰ Peter Stead, *Film and the Working Class: the Feature Film in British and American Society* (London: Routledge, 1989), 1-5.

²⁷¹ Peter Roffman and Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties* (Bloomington: Indiana University Press), 1-9. De Kock, "DVD: Gouden tijdperk van de stomme film," 48-52.

²⁷² Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 174.

liefdesproblemen heeft. In de film is trouwens een fragment van *Flashdance* te zien (de intermediale link tussen deze twee films wordt verder besproken in de analyse van *The Full Monty*). Een analoge redenering geldt ook hier voor *Billy Elliot* en *Brassed Off* en hun partiële financiering door Hollywood. Is in deze films de Horatio Alger mythe terug te vinden? Ook hier is de vergelijking met *Trainspotting* (met zijn volledige Britse sponsoring) aangewezen.

Britse waarden

Naast de bovenstaande Amerikaanse ideologische waarden die zich in de films van het corpus kunnen manifesteren, zijn Britse ideologische waarden eveneens belangrijk. Groot-Brittannië is het land van herkomst van de vier films en *Brassed Off* en *Billy Elliot* zijn deels door Britse handen gefinancierd en *Trainspotting* volledig. Elsaesser en Leach sommen de voornaamste waarden op die, over de verschillende tijdsperiodes en filmgenres heen, kunnen gevonden worden in Britse films in het algemeen. Monk en Everett halen specifiek waarden aan gesitueerd naar een bepaalde tijdsperiode die in working-class films kunnen verweven zijn.

In zijn argumentaties rond de begrippen mythe en countermythe en officiële en onofficiële films (zie 3.2.5) somt Elsaesser de voornaamste waarden op die over het algemeen in Britse films te vinden zijn: het bewaren van het status-quo en de eenheid van het land onder de vlag van het roemrijke Britse keizerrijk ('the empire') en het rustieke buitenhuis ('the country house' als ontspanning voor de hogere klassen). Ook Leach argumenteert in dezelfde richting met het, volgens hem, regelmatig vertonen van een 'classless society' in Britse films over diverse tijdsperiodes heen.²⁷³ Het vertonen van voetbalgeweld, agressie, werkloosheid en dronkenschap als uitingen van een countermythe, duiden dan weer op andere waarden: tweespalt in het land tussen de hogere en lagere klassen en de nood om het status-quo te doorbreken.²⁷⁴ Everett haalt voor working-class films de ideologische waarden aan van de conservatieve regeringen van Thatcher en Major. Voor Everett zijn dit waarden als eenheid en loyaliteit aan de leiders van het land.²⁷⁵ Monk voegt hier waarden als liberalisme, entrepreneurschap, individueel initiatief, het aanmoedigen van vrije marktprincipes, doorgedreven privatiseringen (onder andere van de Britse spoorwegen en de sociale zekerheid) en het verminderen van de rol van de staat aan toe, voor wat betreft de conservatieve regeringen. Tijdens de Blair administratie komen daar volgens Monk de volgende waarden bij: Groot-Brittannië als een hippe en moderne natie. Een natie die ieder probleem erkent en kan aanpakken dankzij initiatief en wilskracht. Walker maakt hierbij de opmerking dat zowel in de conservatieve regeringen onder Thatcher en Major, als in de New Labour regering onder Blair er het credo was dat armoede geen sociaal probleem is, maar te wijten is aan een gebrek aan individueel initiatief: "(...) privatization of social security in Britain has also been driven by an ideological commitment toward reducing state intervention (...) making individuals more responsible for the financial security of themselves and their families (...)." En verder: "The main architects (...) were the successive Conservative governments between 1979 and 1997 under the (...) leadership of Margaret Thatcher and then John Major. However, the social security policy of the new Blair Labour government elected in 1997 reflects many of the same values that underpinned its predecessors' strategy."²⁷⁶

²⁷³ Jim Leach, *British Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 182-183.

²⁷⁴ Elsaesser, "Images for Sale," 64-67.

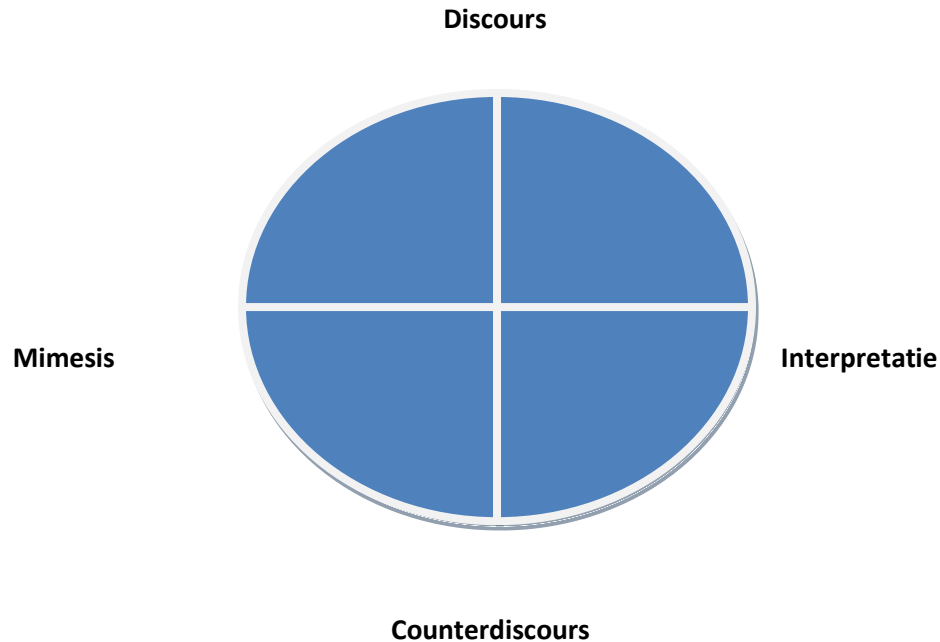
²⁷⁵ Wendy E. Everett, *European Identity in Cinema* (Bristol: Intellect Books, 2005), 84.

²⁷⁶ Claire Monk, "The Heritage-film Debate Revisited," in *British Historical Cinema*, ed. Claire Monk and Amy Sargeant (London: Routledge, 2002), 195-196. Carol Walker, "The Forms of Privatization of Social Security in Britain," in *The Marketization of Social Security*, ed. John E. Dixon and Mark Hyde (Westport: Quorum Books, 2001), 123.

Bovenstaande opsommingen geven slechts gedeeltelijk de Britse waarden weer die een rol kunnen spelen in de films van het corpus. In deel 2 bij de analyses komt dit uitgebreider aan bod. De argumentaties van Elsaesser en Leach enerzijds en Everett en Monk anderzijds tonen evenwel aan dat waarden in het algemeen (over tijdsperiodes en genres heen) kunnen bekeken worden, maar ook specifiek (in een bepaalde tijdsperiode en concreet voor working-class films). Aangewezen is om beide benaderingen te combineren; waarden in een film afzetten in zijn tijd en sociaal-politieke context, maar ook over de tijdsgrenzen heen.

Besluit

In het tweede discours krijgen films een plaats als participant in een ideologisch discours. Het vertrekpunt hierbij is een basisfundament van Hall dat ieder cultureel artefact een uitdrukking is van de cultuur waarin het geproduceerd is. Hierbij zijn (film)teksten ingebed in een sociale matrix en deze (film)teksten hebben ook gevolgen voor deze sociale matrix. Hall vermeldt enkele representatiesystemen waarbij het tweede representatiesysteem, taal, belangrijk is. Taal: woorden, maar ook geluid en visuele beelden drukken concepten of mentale representaties uit. Met Voloshinov wordt de kloof overbrugd tussen (film)taal en zijn sociaalhistorische context. Voloshinov stelde dat een teken een interactieve relatie heeft met zijn sociaalhistorische context. Deze relatie kan echter niet steeds willekeurig zijn en kan dus een bepaalde doelstelling vervullen: vanuit de filmtekst kan een antwoord geformuleerd worden op een bepaalde sociaalhistorische context. Bij de gevoerde discussie over mimesis (Bazin en Kracauer) en interpretatie (Arnheim en Bálász) werd vastgesteld dat films hier een te willekeurige relatie hebben met hun maatschappelijk historische referent. Een tweede bezwaar is dat er geen evenwichtige balans is tussen de inhoudelijke en formele kenmerken van een film in deze relatie. Bovendien is de neiging groot om een film binnen een kamp onder te verdelen terwijl een film beide kanten van het spectrum (mimesis – interpretatie) kan aanhangen. Via de concepten van de Third Cinema en de concrete bepaling van Purcell, die stelt dat er een dialectische relatie bestaat tussen film (met zijn inhoudelijke en formele kenmerken) en de maatschappelijke context, is de balans in evenwicht tussen inhoudelijke en formele stijlkenmerken. Bovendien kunnen films voor Purcell doelbewust deelnemen aan maatschappelijke debatten. Of dit via mimesis of interpretatie gebeurt, daaraan mag geen waardeoordeel gekoppeld worden. De benaderingen mimesis en interpretatie, kunnen beiden een rol spelen in een maatschappelijk debat. Aansluitend hierbij wordt onderzocht of de films van dit corpus op hun beurt aanleiding geven tot een verdere discussie over de huidige en toekomstige situatie van de working-class door een mening te bevatten die verschillend is van een andere participant in dit debat. De in deze dissertatie gebruikte overkoepelende termen voor de rol van cinema in dit debat zijn discours en counterdiscours. Hieronder is een grafische voorstelling die de besluiten van het tweede discours weergeeft.



Figuur 1: Grafische weergave van de mogelijke positionering van de weerhouden films op de assen discours/counterdiscours en mimesis/interpretatie.

Ieder van de vier weerhouden films met de thema's van gender relations, de samenstelling van de working-class, sociale mobiliteit en regionalisme, positioneert zich op een van de kwadranten of op een combinatie van twee of meerdere kwadranten van deze figuur; mimesis (imitatie) en interpretatie, discours en counterdiscours. De mate van discours en/of counterdiscours wordt vervolgens gekoppeld aan een achterliggende ideologie.

3.3 Het intermediaal discours

De vier weerhouden films van het corpus zijn niet de enige films die de working-class personages en hun sociaaleconomische situaties belichten. Een derde discours handelt over hoe inhoudelijke en stilistische verbanden kunnen gelegd worden met andere (working-class) films. Daarnaast wordt er ook gekeken naar andere media die de working-class en hun issues als thema kunnen hebben, zoals literatuur, theater en muziek. Onder 3.3 wordt een begrippenkader gezocht dat deze (expliciete of impliciete) verbanden adequaat kan beschrijven.

3.3.1 De genrebenadering

Films plaatsen ten opzichte van andere films, met gelijkaardige inhoudelijke en stilistische kenmerken, brengt de discussie rond de genrebenadering snel dichtbij. Enerzijds is het de bedoeling om een pragmatisch standpunt innemen en niet te diep in te gaan op genretheorieën en genrediscussies. Er is namelijk geen eenduidige definitie van het begrip genre. Bovendien zijn er met de genrebenadering verschillende problemen gemoeid (zie infra). Anderzijds kan er niet om het begrip genre worden heen gegaan, vermits verscheidene auteurs working-class films onderbrengen bij een bepaald genre of subgenre (zie inleidend hoofdstuk). Achtereenvolgens worden de argumentaties van Benshoff en Griffin, Cook, Altman, Landy en Street rond het begrip genre besproken.

Genre kan breed gedefinieerd worden als: “A type of fictional film produced within an industrial context.”²⁷⁷ Of als: “A category used to classify a film in terms of certain general patterns of form and content, such as the western, the horror film, or the gangster film.”²⁷⁸ Het naast mekaar plaatsen van deze definities, van respectievelijk Benshoff en Griffin en Cook, legt meteen een probleem rond de genrebenadering in filmanalyses bloot. De eerste omschrijving legt de nadruk op de industriële context, de tweede op overeenkomsten tussen vorm en inhoud binnen een groep van films. In deze twee definities zijn met andere woorden uiteenlopende beschrijvingen van het begrip genre zichtbaar.

Altman hanteert nog een andere benadering. Samengevat kan de betekenis van een genre volgens Altman op vijf manieren worden ingevuld, afhankelijk van de gebruikersgroepen. Een eerste gebruikersgroep zijn de producers voor wie genres een inhoudelijke en stilistische blauwdruk vormen voor toekomstige producties. Bioscoopuitbaters op hun beurt gebruiken de term genre om te communiceren (adverteren) naar potentiële bioscoopbezoekers. Voor cineasten duidt het begrip genre op de structuur van een bepaald type van film en kan fungeren om hun eigen film op een gelijkaardige manier te structureren. Vanuit het standpunt van de filmkijkers dient het genrebegrip als een soort contract dat verwachtingen creëert over wat ze op het scherm voorgeschoteld krijgen. Voor de critici ten slotte dient genre als een archetype, een mythisch concept dat het gewone overstijgt, waardoor een film een meerwaarde krijgt. Er circuleren dus niet alleen verscheidene omschrijvingen van het begrip genre; verschillende gebruikersgroepen hebben hun eigen invulling van dit begrip.²⁷⁹ Deze indeling van Altman heeft zijn verdienste, met de invulling van genre naargelang de verschillende gebruikers. Maar films worden op die manier te eenduidig onder één genre ondergebracht. Landy benadert het begrip genre minder exclusief, door een combinatie van genres binnen één film mogelijk te maken.

In haar boek ‘British Genres: Cinema and Society, 1930-1960’ ontwaart Landy verscheidene filmgenres: historische films, ‘films of empire’, oorlogsfilms, melodrama, komedies, sciencefiction films, horrorfilms en ‘social problem’ films. Landy beschrijft de relatie tussen filmgenres en veranderende attitudes in de

²⁷⁷ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 417.

²⁷⁸ Cook, *A History of Narrative Film*, 966.

²⁷⁹ Stam, *Film Theory. An Introduction*, 225-230.

Britse samenleving tegenover (onder andere) klasse, ras en seksualiteit. Via haar genreonderzoek beschrijft ze hoe Britse films een onderhandeling zijn met 'real life' ervaringen en met de geschiedenis. Genre wordt door Landy gedefinieerd als een coherent waardegeladen systeem van conventies, ontstaan uit de complexe interactie tussen tekst, auteur, de industrie en het publiek.²⁸⁰ Specifiek binnen de 'social problem' film of het sociale drama ontdekt Landy een mix van een aantal genres. Deze mix is volgens Landy een antwoord (in de zin van nieuwe representatievormen) op maatschappelijke ontwikkelingen en veranderingen, zoals de heropbouw na WO II.²⁸¹ In de jaren veertig en vijftig produceren de Ealing studio's een reeks sociale komedies. Deze Ealing komedies bestonden vaak (zoals vermeld in de inleiding) uit een mix van realistische inhouden en pure fantasieën. In *Whiskey Galore* (Alexander Mackendrick, 1949) is er een dergelijke mengvorm. In deze film komt een Schots eiland tijdens de tweede wereldoorlog, letterlijk droog te staan. Niet door een gebrek aan regen, maar door een gebrek aan whisky. De centrale autoriteiten vanuit Londen legden immers een strenge rantsoenering op. Plots zinkt voor het eiland een schip met een grote lading whisky aan boord. Leden van de working-class en middle-class werken nauwgezet en broederlijk samen om de kratten whisky her en der te verstoppert (en achteraf te consumeren). Realistische elementen als klassentegenstellingen en armoede worden hier doorkruist en overstegen met scènes van pure fantasie.

Wat de genrebenadering betreft, kunnen working-class films een mengeling van meerdere genres bevatten. Een analyse van de literatuur over *The Full Monty* toont aan dat auteurs deze film bestempelen als een komedie, een drama, een sociaal drama, een sociale komedie, een 'kitchen sink' drama, een populaire komedie of een sociaal-realistische film (zie ook hoofdstuk 1, de inleiding).²⁸² Street spreekt over een enorme intertekstuele diversiteit in moderne genres en oppert voor de mengeling van verscheidene 'genres' in Britse films de term 'hybrid films' te hanteren.²⁸³ Hoewel de term 'hybrid' beter geschikt is dan het begrip genre, is er ook hier sterk sprake van het belabelen (en bijgevolg beperken) van de inhoudelijke en formele reikwijdte van een film. Het is immers ook de bedoeling verbanden te analyseren tussen film en literatuur of tussen film en muziek. Met de term intermedialiteit wordt deze chaos aan labels en de bovenvermelde beperkingen van het begrip genre en de term 'hybrid films' vermeden. Eerst wordt het begrip intertekstualiteit besproken, dat in dit onderzoek als een variant van intermedialiteit wordt beschouwd.

3.3.2 Intertekstualiteit

Een theoretisch concept dat beter bij de doeleinden van dit onderzoek past, is intertekstualiteit. De term 'intertekstualiteit' verschijnt voor het eerst in de jaren 60 bij de vertaling die Kristeva maakte van de term 'dialogism' van Bakhtin. 'Dialogism' duidt op de noodzakelijke relatie van een uiting met een andere uiting. 'Uitingen' zijn complexe tekens zoals gesproken woorden, geschreven woorden en audiovisuele tekens.²⁸⁴ Via 'intertekstueel dialogism', volgens Stam, baseren filmmakers zich op een artistieke traditie van duizenden jaren oud om kruisbestuivingen te maken met andere teksten.²⁸⁵ Hoewel deze interpretatie heel inclusief is, heeft de term de verdienste om veel verbanden vanuit een cinematografische tekst mogelijk te maken. Films kunnen elementen overnemen van tv-series en vice versa. Zelfs commercials nemen inhoudelijke en stilistische kenmerken over van films.²⁸⁶ Zo legt Stam de

²⁸⁰ Landy, *British Genres*, 5-15.

²⁸¹ Ibid., 432-437.

²⁸² Mather, *Tears of Laughter*, 29-48. Monk, "Underbelly UK," 274-287.

²⁸³ Sara Street, *British National Cinema* (New York: Routledge, 1997), 106-113.

²⁸⁴ Julia Kristeva, *Semiotike: recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969).

²⁸⁵ Stam, *Film Theory. An Introduction*, 201-202.

²⁸⁶ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 15-16.

link tussen jeanscommercials en pornografische films. De duidelijke linken tussen *Body Double* (Brian de Palma, 1984) en de films *Rear Window* (1954) en *Vertigo* (1958) van Alfred Hitchcock zijn hier ook goede voorbeelden van.²⁸⁷ Bij het bespreken van een specifieke intertekstuele verwijzing zijn, volgens Stam, drie elementen van belang: de selectie (de plaats van het citaat/de verwijzing in de brontekst), de inpassing (plaats in de doeltekst) en de referentie (de dialoog die tot stand komt tussen de oorspronkelijke en de nieuwe context van het citaat/de verwijzing).²⁸⁸ Volgens Stam kan via intertekstualiteit een nadruk gelegd worden op intertekstuele verbanden van een tekst met andere teksten, ook met teksten van een andere tekensort. Er is dus een focus op intertekstuele relaties, in plaats van alleen een focus op een tekst of een focus op een genre (de genretheorie). Belangrijker nog is dat intertekstualiteit volgens Stam diverse voordelen heeft tegenover de genretheorie. Een eerste voordeel is dat ten opzichte van de circulaire tautologische eigenschappen van het begrip genre, intertekstualiteit meer inclusief de kruisbestuivingen tussen teksten behelst. Een ander voordeel is dat intertekstualiteit een actiever concept is dan genre. Volgens de genretheorie behoort een film tot een genre terwijl bij intertekstualiteit de artiest op een actieve en dynamische wijze eerder bestaande teksten en discussies orkestreert naar een nieuwe samengestelde tekst. Tot slot beperkt intertekstualiteit zich niet tot één medium maar kunnen meerdere media én kunsten met mekaar in dialoog treden.²⁸⁹

3.3.3 Transtekstualiteit

Genette diept de theorieën van Bakhtin en Kristeva verder uit naar een nog exclusievere term, namelijk 'transtekstualiteit'. Dit verwijst zoals Genette het aangeeft naar: "All that which puts one text in relation, whether manifest or secret, with other texts."²⁹⁰ Genette schetst daarbij vijf soorten transtekstualiteit. Een eerste is intertekstualiteit, dat hij beperkter invult dan Kristeva. Genette omschrijft intertekstualiteit als het samen bestaan van twee teksten onder de vormen van een quote of van een allusie. Quotaties duiden op het verschijnen van fragmenten (van een andere film) in een film. Allusie duidt op het feit dat films verbaal of visueel een andere film kunnen oproepen, met commentaar erbij, bijvoorbeeld wanneer personages in een film langs een bioscoop wandelen waarbij de titel van een film (die op dat moment wordt gedraaid) in beeld verschijnt. Een tweede soort is paratekstualiteit waarmee een tekst wordt verbonden met een paratekst. Eigenlijk zijn dit, volgens Herman, Jahn en Ryan de accessoires rondom de eigenlijke tekst, in de zin van boodschappen en commentaar. Zoals het voorwoord van een boek, de boodschap aan wie de film is opgedragen of de illustraties in een boek. Specifiek voor een film kan men de promotie van een film aanhalen: posters, promotie T-shirts, merchandising, persdossiers en publiciteitsspotjes. Ook communicatie-uitingen over het budget van een film horen hier bij. De eventuele problemen die een film heeft om door de filmkeuring te geraken en de commotie die daarmee gepaard gaat, behoren eveneens tot paratekstualiteit. Een derde is metatekstualiteit waarbij een kritische relatie wordt beschreven tussen een tekst en een andere tekst. De commentaar (in deze kritische relatie) op een tekst kan impliciet of expliciet zijn. Zo is volgens Stam *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), door vrouwen achter het stuur van een vluchtauto te zetten, impliciet een kritiek op de mannelijkheid van het genre van de roadmovie.

²⁸⁷ Stam, *Film Theory. An Introduction*, 201-202.

²⁸⁸ Ibid., 225-230. Willem Hesling, "Het verleden als verhaal. De narratieve structuur van historische films," in *Film/TV/Genre*, ed. Daniel Biltereyst and Philippe Meers (Gent: Academia Press, 2004), 74-76.

²⁸⁹ Stam, *Film Theory. An Introduction*, 202-203.

²⁹⁰ Herman, Jahn and Ryan, *Encyclopedia of Narrative Theory*, 256-260.

Een vierde soort is architekstualiteit waarbij een filmtitel refereert naar de titel van een gedicht, roman of een andere film. Zoals *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941) refereert naar 'Gulliver's Travels', het boek van Jonathan Swift uit 1726.²⁹¹ Een laatste soort is hypertekstualiteit.²⁹² Hierbij is er een relatie tussen een tekst – door Genette bestempeld als de 'hypertekst' – en een andere eerdere tekst, de 'hypotekst'. De hypertekst verandert de hypotekst of gaat de hypotekst uitdiepen. Een film adapteert een boek, dat de hypotekst is van de film. Zoals *The Name of the Rose* (Jean-Jaques Annaud, 1986) de adaptatie is van het boek, 'De Naam van de Roos' van Umberto Eco uit 1980, de hypotekst.²⁹³

3.3.4 Intermedialiteit

Het begrip intermedialiteit werd in 1983 vermeld door de Duitse onderzoeker Hansen-Löve om de relatie te beschrijven tussen literatuur, muziek en visuele kunsten in het Russische symbolisme. Ondertussen is het begrip, volgens Herman, mondiaal erkend door wetenschappers en academici. Net zoals bij intertekstualiteit zijn er verschillende soorten. De twee belangrijkste vormen zijn: intracompositionele intermedialiteit en extracompositionele intermedialiteit.²⁹⁴ Intracompositionele intermedialiteit verwijst naar de aanwezigheid van en de relaties tussen verschillende media binnen de structuur van een semiotische tekst. Intracompositionele intermedialiteit splitst zich verder op in multimedialiteit (of plurimedialiteit) en intermediale verwijzingen. Multimedialiteit of plurimedialiteit duidt op twee of meerdere media die expliciet aanwezig zijn binnen één semiotische identiteit. Een voorbeeld hiervan zijn romans die illustraties bevatten. Intermediale verwijzingen zijn eerder impliciet. Het andere medium is hier immers niet fysisch aanwezig. Bijvoorbeeld wanneer in een film door een personage naar een boek wordt verwezen, een boek dat fysisch niet aanwezig is.²⁹⁵ Extracompositionele intermedialiteit duidt op relaties en vergelijkingen tussen semiotische identiteiten die via verschillende media worden overgedragen. Extracompositionele intermedialiteit behelst eveneens twee grote types. Een eerste hiervan is transmedialiteit waarbij gelijkaardige inhouden en formele kenmerken terugkeren in heteromediale entiteiten. Hierbij is het niet duidelijk welke tekst als inspiratie fungeerde en zijn de verwijzingen eerder impliciet. De tweede vorm, intermediale transpositie, beschrijft de eerder expliciete verwijzing van een tekst naar een andere tekst waarbij een tekst als bron van herkomst kan aangeduid worden voor de refererende tekst.²⁹⁶ In de film *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) is er een duidelijk voorbeeld van intermediale transpositie. Op een gegeven moment vliegt in een kantoorgebouw, dat sterk lijkt op het Battersea Power Station gebouw in Londen, een opgeblazen ballon in de vorm van een varken aan het venster voorbij. Dit is een overduidelijke heteromediale referentie naar het album 'Animals' van Pink Floyd, waarvan de cover het Battersea Power Station afbeeldt, met een varken zwevend tussen de schoorstenen. Zowel de film van Cuarón als het album 'Animals' beelden een cynische kant af van het mensdom door mensen gelijk te stellen met dieren.²⁹⁷ Tot slot is intermediale transpositie frequent gebruikt bij adaptaties van romans naar film of omgekeerd. Of wanneer detectiveverhalen worden geadapteerd naar stripverhalen of films.

²⁹¹ Ibid., 252-257.

²⁹² Stam, *Film Theory. An Introduction*, 208-209.

²⁹³ Herman, Jahn and Ryan, *Encyclopedia of Narrative Theory*, 258.

²⁹⁴ Ibid., 252-257.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Manohla Dargis, "Beauty and Beasts of England, in a World on Its Last Legs," *The New York Times*, 7 januari 2007.

3.3.5 Intermedialiteit en intertekstualiteit

Intermedialiteit gaat dus over een relatie tussen een medium en een ander medium. Verwarring met intertekstualiteit is veel voorkomend. Zeker bij de brede invulling van intertekstualiteit waarbij alle semiotische systemen beoogd worden. Indien intertekstualiteit eng wordt omschreven is het verschil met intermedialiteit duidelijker. Intertekstualiteit refereert dan alleen aan 'homomediale' relaties tussen teksten en is dan eigenlijk een variant van Intermedialiteit. Intermedialiteit overschrijdt hoe dan ook grenzen tussen media en diverse semiotische entiteiten.²⁹⁸ In de academische literatuur over referenties vanuit een film, is er volgens Herman de neiging om meer naar de betekenis te gaan van intertekstualiteit als relaties tussen teksten van eenzelfde medium (homomediale relaties).²⁹⁹ Daarom wordt binnen dit doctoraatsonderzoek het begrip intermedialiteit gebruikt waarmee zowel homomediale als heteromediale verbanden kunnen gelegd worden. Deze verbanden kunnen zowel impliciet als expliciet zijn. Van belang binnen intermedialiteit, is het begrip extrapositionele intermedialiteit dat het mogelijk maakt referenties te analyseren tussen verschillende soorten media en binnen deze extrapositionele intermedialiteit intermediale transpositie (expliciete verwijzingen) en transmedialiteit (impliciete verwijzingen).

Goddelijke inspiratie

Aansluitend op de bovenvermelde impliciete verwijzingen is er een vraag die filmonderzoekers zich vaak stellen: leggen de filmmakers bewust verbanden in hun tekst of doen ze dit eerder onbewust? Een antwoord hierop wordt gegeven door Benshoff en Griffin. Alle teksten zijn volgens hen ingebed in een maatschappelijke en culturele context en hebben relaties met andere teksten. Niet altijd sijpelen elementen van deze context bewust door naar een tekst. Meestal willen filmmakers, volgens Benshoff en Griffin, gewoonweg een goede film maken en een onderhoudend verhaal vertellen. Maar de makers van de film opereren niet in een vacuüm en zullen dus (al dan niet bewust) elementen van een cultuur of andere teksten in hun tekst verwerken.³⁰⁰ Ter illustratie een citaat van Akira Kurosawa, die een antwoord gaf op een vraag van Sidney Lumet over een bepaald shot in *Ran* (Akira Kurosawa, 1985). Een shot met een bepaalde kadrage, waarin menig journalist en filmtheoreticus allerlei mythische referenties ontdekte.

I once asked Akira Kurosawa why he had chosen to frame a shot in *Ran* a particular way. His answer was that if he'd panned the camera one inch to the left, the Sony factory would be sitting there exposed, and if he'd panned an inch to the right, we would see the airport – neither of which belonged in a period movie.³⁰¹

Deze anekdote van Kurosawa duidt op de verantwoordelijkheid die de onderzoeker zich moet aanmanen in het leggen van inhoudelijke en/of stilistische verbanden tussen de voorhanden liggende tekst en andere (film) teksten. Zowel goddelijke inspiratie als praktische noodzakelijkheid kunnen aan de basis liggen van de inhoudelijke en stilistische kenmerken van een shot.

²⁹⁸ Klaus Bruhn Jensen, "Intertextualities and Intermedialities," in *Intertextuality & Visual Media*, ed. Ib Bondebjerg and Helle Kannik Haastrup (Copenhagen: Department of Film & Media Studies, 1999), 72-84.

Herman, Jahn and Ryan, *Encyclopedia of Narrative Theory*, 252.

²⁹⁹ Ibid., 252-253.

³⁰⁰ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 15-16.

³⁰¹ Sidney Lumet, *Making Movies* (New York, Vintage Books, 1995), Preface.

Besluit

In het derde discours, het intermediaal discours werd vermeden dat de weerhouden films in een bepaald (sub)genre werden ingedeeld. Met de term intertekstualiteit wordt een chaos aan gedetermineerde labels vermeden en worden bovendien de beperkingen van het begrip genre omzeild. Binnen het begrip transtekstualiteit van Genette, een begrip dat een uitdieping is van intertekstualiteit worden de termen metatekstualiteit - zijnde de kritische relatie tussen een tekst en een andere tekst waarbij de commentaar op een tekst impliciet of expliciet kan zijn - en hypertekstualiteit onthouden. Bij hypertekstualiteit verandert een hypertekst een eerdere hypotekst (de bron). Omwille van de veelzijdige en algemeen aanvaarde brede invulling van de term 'medium', wordt evenwel de term intermedialiteit geprefereerd. Van belang binnen het concept intermedialiteit is het begrip extrapositionele intermedialiteit. Dit begrip maakt het mogelijk om verbanden te leggen tussen teksten die via verschillende soorten media worden gecommuniceerd. Binnen deze extrapositionele intermedialiteit is transmedialiteit belangrijk, waarbij dergelijke verbanden tussen een filmtekst en een brontekst eerder impliciet zijn. Een ander begrip binnen extrapositionele intermedialiteit is het begrip intermediale transpositie waarbij de verbanden tussen twee teksten wel expliciet zijn. Intertekstualiteit refereert aan 'homomediale' relaties tussen teksten en is in die hoedanigheid een variant van intermedialiteit. Intermedialiteit overschrijdt de grenzen tussen heteromediale media. In de filmanalyses worden homomediale en heteromediale verbanden onderzocht waarbij nagegaan wordt of deze verbanden een meerwaarde betekenen voor het thema dat in de desbetreffende film wordt geanalyseerd.

4. Besluit deel 1

In deze dissertatie vormen *The Full Monty*, *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *Trainspotting* het corpus van films. Deze vier films uit de jaren 90 zijn geselecteerd via onder andere een inhoudelijk criterium en het criterium van box office succes. Qua inhoud handelen deze vier films over working-class protagonisten in de jaren 80 (*Billy Elliot* en *Trainspotting*) en de jaren 90 (*The Full Monty* en *Brassed Off*). Deze working-class protagonisten proberen het hoofd boven water te houden in moeilijke sociaaleconomische omstandigheden (armoede, werkloosheid, depressies en echtscheidingen). In de vier films proberen deze personages te overleven via teamwork waarbij de handen in mekaar worden geslagen om er bovenop te geraken. Deze films zijn doordrongen van de nodige dosis humor (zij het in *Trainspotting* eerder van zwarte humor). Van de working-class films in de tweede helft van de jaren 90 die gelijkaardige inhoud ten toon spreiden, hebben de vier weerhouden films de grootste box office successen geboekt in binnen – en buitenland. In deze vier films wordt de representatie van drie identiteitsaspecten van de working-class onderzocht. Dit onderzoek gebeurt door middel van een audiovisuele analyse en een thematische analyse. De thema's die geanalyseerd worden zijn 'gender relations', de samenstelling van de working-class, sociale mobiliteit en regionalisme. De identiteitsaspecten slaan, naar analogie met deze thema's, op een identiteit als working-class man of vrouw, een sociale en een regionale identiteit.

Met het theoretisch kader wordt aan de analyse van de films van het corpus en aan de bevindingen van die analyse een theoretische achtergrond meegegeven. De vier working-class films van het corpus worden in het middelpunt van een drievoudig discours geplaatst: een filmisch discours over de representatie van de working-class, een ideologisch discours en een intermediaal discours. Dit drievoudig discours is gekoppeld aan de drie grote doelstellingen en de drie grote onderzoeksvragen van ons onderzoek: welke identiteit – man/vrouw, sociaal en regionaal – is manifest dan wel latent verweven in de films van het corpus, in welke mate reproduceren *Trainspotting*, *Brassed Off*, *The Full Monty* en *Billy Elliot* een discours/counterdiscours aangaande de identiteit van de working-class en bevinden de films van het corpus zich in een intermediaal netwerk (aangaande de representatie van de working-class)? Met de theoretische uitweidingen, in het eerste discours, over de identiteit als man/vrouw, een sociale identiteit en een regionale identiteit kunnen veranderingen in deze identiteitsaspecten en de psychosociale gevolgen hiervan (voor working-class protagonisten) gekaderd worden tegen een theoretische achtergrond. Deze veranderingen hebben echter ook gevolgen voor de inhoudelijke en stilistische kenmerken van working-class films. Hierbij is het tweede discours belangrijk. Wat het ideologisch discours betreft, kunnen de weerhouden films een amalgaam van mimesis én interpretatie bevatten. In deze mix van mimesis en interpretatie spelen zowel inhoudelijke als formele stijlkenmerken een rol. Films kunnen via dit amalgaam participeren aan een maatschappelijk (ideologisch) debat waarbij het discours in de richting kan gaan van een discours en/of een counterdiscours. Hieraan mag de onderzoeker echter geen waardeoordeel koppelen. Via mimesis en/of interpretatie kan een gehalte van discours (conformisme) en/of counterdiscours (non-conformisme) aanwezig zijn in de films van het corpus. Dit gehalte van conformisme of non-conformisme kan aangetoond worden via de inhoudelijke en vormelijke kenmerken van de film. Aangaande het intermediaal discours, wordt binnen dit doctoraatsonderzoek het begrip intermedialiteit gehanteerd. Via intermedialiteit kunnen zowel homomediale als heteromediale verbanden gelegd worden in de vier weerhouden films. Deze verbanden kunnen zowel impliciet als expliciet zijn. Van belang, binnen intermedialiteit, zijn de begrippen extrapositionele intermedialiteit waardoor referenties kunnen geanalyseerd worden tussen verschillende soorten media en binnen deze extrapositionele intermedialiteit, intermediale transpositie (expliciete verwijzingen) en transmedialiteit (eerder impliciete verwijzingen). In de analyses wordt verder onderzocht of en hoe deze intermediale verwijzingen het onderzochte thema van de desbetreffende film accentueren.

In combinatie met de thematische invalshoek, vormt het drievoudig discours een analysemodel waarmee de representatie van de working-class binnen de weerhouden films benaderd wordt. De hierboven besproken theoretische concepten en modellen zullen in de analyses verwerkt en toegepast worden, zonder daarbij constant expliciet te verwijzen naar deze concepten en modellen. Als achtergrond bij deze analyses zijn begrippen als working-class, onderklasse, representatie, het model van Todorov, discours en counterdiscours, intermedialiteit en intermediale transpositie evenwel continu aanwezig. De onderverdeling van thema's in subthema's, zijn vertaald naar meerdere onderzoeksvragen. Het is evenwel niet de bedoeling om al deze subthema's en onderzoeksvragen per filmanalyse een voor een te overlopen. Zij zijn echter ook continu op de achtergrond aanwezig in deze analyses. Tot slot, met de combinatie van de thematische benadering in de analyses en de bespreking van het drievoudig discours in deze analyses, is het de bedoeling om een meerwaarde te bieden aan het onderzoek naar de representatie van de working-class in Britse working-class films.

In deel 2 komen de filmanalyses aan bod van *Trainspotting*, *Brassed Off*, *The Full Monty* en *Billy Elliot*. De analyse van *The Full Monty* opent deel 2. In deze film zijn de onmiddellijke gevolgen van moeilijke sociale omstandigheden zichtbaar in de gezinsrelaties, in de relatie tussen mannen en vrouwen en in de zelfreflectie van mannen en vrouwen. In *Brassed Off*, is er de toenadering tot vrienden en 'anderen' die een groep vormen. Met die groep wordt er een poging ondernomen tot sociale mobiliteit, wat het analysethema is van *Billy Elliot*. In *Trainspotting* is het resultaat van deze poging zichtbaar, in de vlucht uit de eigen regio naar de metropool Londen.

Deel 2 Filmanalyses



The Full Monty



Brassed Off



Billy Elliot



Trainspotting

The Full Monty: gender relations



H.1 Gender relations in *The Full Monty*

Inleiding

The Full Monty begint met een promotiefilm uit 1971 van de stad Sheffield, getiteld *Sheffield, A City on the Move*. Een voice over beschrijft de economische bloei van de stad, terwijl er beelden te zien zijn van een florerende staalindustrie, bruisende nachtclubs, de toeristische troeven van Sheffield en nieuwe attractieve woonwijken.³⁰² Met de slotzin van de promotiefilm, 'Thanks to steel, Sheffield really is a city on the move!', springt de film abrupt naar een periode van 25 jaar later. De settings van de huidige periode staan in schril contrast met de mooie, zonnige kleuren van weleer. De oude staalfabrieken zijn nu bruin, roestig en verlaten.³⁰³ Twee afgedankte werknemers, Gary 'Gaz' Schofield en Dave Horsefall, keren terug naar hun oude werkplaats. Nathan (de zoon van Gary) is er eveneens bij. In een wanhopige poging om geld in het laatje te brengen, proberen Gaz en Dave een stalen balk te stelen om deze door te verkopen op de zwarte markt.



Afbeelding 1: De openingsfilm in *The Full Monty*, van een beeld van een bloeiende stad naar een droog tussenshot met de woorden '25 years later'. Het shot dat daarop volgt, laat de gevolgen zien van de tanende staalindustrie in Sheffield.

In deze eerste filmanalyse wordt het thema van 'gender relations' belicht. Zoals aangekondigd in deel 1 worden de films van het corpus besproken door middel van een drievoudig discours. Meer bepaald wordt in het eerste discours de rolverdeling tussen mannen en vrouwen in *The Full Monty* onderzocht. Wie is het gezinshoofd? Wie doet het huishouden? Wie heeft werk? Wie is werkloos? Wie neemt de belangrijkste beslissingen binnen een relatie of binnen een gezin? Welk zelfbeeld hebben de working-class mannen in *The Full Monty*, na het verliezen van hun werk; hun wanhopige zoektocht naar geld, werk en waardering, de consequenties van hun werkloosheid voor hun relatie met hun naasten (meer over de economische context van de sluitingen van de zware industrieën en de psychosociale gevolgen hiervan voor working-class mannen en vrouwen, in 1.2.1 en 1.2.2). Op welke manier zijn deze items weergegeven in *The Full Monty*? In het tweede discours wordt nagegaan of *The Full Monty* meegaat in een bepaald discours over ideologische waarden inzake gender relations of uitingen van een counterdiscours bevat? In het derde en laatste discours wordt onderzocht of er in *The Full Monty* referenties zijn aan bijvoorbeeld andere (working-class) films. Wat zijn de bijdragen van deze referenties tot het thema van 'gender relations'? Deze vragen en de antwoorden daarop komen aan bod in deze eerste filmanalyse.

³⁰² Hill, "Failure and Utopianism," 178-179.

³⁰³ Monk, "Underbelly UK," 275-276.

Vooraleer van start te gaan met het eerste discours, wordt er een overzicht gegeven van de productieomstandigheden, de inhoud en de personages van *The Full Monty*. Vervolgens worden de thema's van *The Full Monty* uitgespit om daarna over te gaan tot het vermelde drievoudige discours in deze film, specifiek over het thema van 'gender relations': een filmisch discours over de representatie van de working-class in verband met het thema 'gender relations', een ideologisch en een intermediaal discours. Hierna volgt er een conclusie.

1.1 Productie, inhoud en personages

1.1.1 De productie van *The Full Monty*

Van script tot vertoning

The Full Monty wordt door Watson bestempeld als een van de meest succesvolle Britse films van de jaren 90. Deze film werd volledig gefinancierd door de Amerikaanse studio Twentieth Century-Fox en gedistribueerd door Fox Searchlight Pictures. De ontwikkeling van het scenario werd gefinancierd door Channel Four.³⁰⁴ De film werd geproduceerd door Uberto Pasolini en geschreven door Simon Beaufoy. Beide heren speelden al langer met het idee om een film te maken over de teloorgang van de staalindustrie in Sheffield en vooral de effecten van een plotselinge werkloosheid op working-class mannen; de eventuele gevoelens van overbodigheid bij deze working-class mannen en de wijze waarop ze met die gevoelens omgaan. Zo zegt Pasolini: "I wanted to make a film that would reflect on how men, and in particular unemployed men, have to find the energy to reinvent themselves in a world where their role in society is being questioned. It is about the need not to lose hope, and the humour and optimism that is present even in life's most difficult moments."

Samen met scenarioschrijver Beaufoy werd dit idee verder ontwikkeld. Pasolini en Beaufoy namen het script mee naar het Sundance Film Festival in Park City (in de Verenigde Staten van Amerika) in 1995. Daar stelde Cattaneo zijn debuutfilm *Loved Up* voor. Bij inzage van het script voor *The Full Monty* was Cattaneo naar eigen zeggen aangetrokken tot de humor in het verhaal: "But I also really liked the fact that the comedy was complemented by a serious tone because it was about real people. In addition to being funny, it was a story with a contemporary relevance about what long-term unemployment does to people."³⁰⁵ Studio executives van Twentieth Century Fox kregen ook inzage in het scenario en waren bereid de verfilming ervan te financieren (nadat ook *Loved Up* van Cattaneo door hen gemaakt werd). Terug van het filmfestival in Park City, begonnen de drie filmmakers met het samenstellen van de cast, waarbij Robert Carlyle en Tom Wilkinson als eersten werden geselecteerd. De opnames begonnen eind april 1996 en zouden zeven weken duren. *The Full Monty* werd gerealiseerd met 2 miljoen pond. De film debuteerde in 1996 op het 'Sundance Film festival', de release was in augustus 1997.³⁰⁶ Twentieth Century-Fox organiseerde een grootscheepse marketingcampagne die bijdroeg tot het succes van de film.³⁰⁷ Wereldwijd bracht *The Full Monty* een kleine 250 miljoen dollar op.³⁰⁸ Gedistribueerd op 300 exemplaren in de Verenigde Staten, klom de film naar de 5^{de} plaats in de box office, in het jaar van zijn release. De film won prijzen op de filmfestivals van Melbourne, Edinburgh en Gent.³⁰⁹ Net zoals *Brassed Off*, was ook *The Full Monty* een groot succes in het industriële Noorden van Groot-Brittannië, waar het

³⁰⁴ Watson, "Hollywood UK," 80-81.

³⁰⁵ Fox Searchlight Pictures, *Press Release The Full Monty* (London: Fox Searchlight Pictures, 1997), 3.

³⁰⁶ Ibid., 2.

³⁰⁷ Geoff Brown, "Something For Everyone: British Film Culture in the 1990s," in *British Cinema of the 90s*, ed. Robert Murphy (London: BFI 2000), 33.

³⁰⁸ Watson, "Hollywood UK," 80-81. Lay maakt gewag van het belang van de soundtrack binnen *The Full Monty*: "The place and prominence of the soundtrack in British social realist texts (...) is a consequence of a synergistic market which requires that films raise revenue through to soundtrack albums." Vandaar ook de heruitgave van 'You Sexy Thing', de hitsingle van Hot Chocolate. Samantha Lay, *British Social realism: From Documentary to Brit-Grit* (London: Wallflower Press, 2002), 110.

³⁰⁹ Lisa Johnson, "Get 'em off," *The Bulletin*, 23 oktober 1997, 32. Monk, "Underbelly UK," 276.

verhaal zich afspeelt. Maar meer dan *Brassed Off* kende *The Full Monty* dus ook een groot succes in het buitenland en in de Verenigde Staten.³¹⁰

Over de drie filmmakers

The Full Monty werd geregisseerd door Peter Cattaneo. Cattaneo studeerde in 1989 af aan de Royal College of Art, in Londen. Tijdens zijn studie maakte hij een muziekvideo, een reclamecommercial en een kortfilm. Hierna regisseerde hij enkele Britse tv-series, waaronder *Diary Of A Teenage Health Freak*, *The Full Wax* en *The Bill*. In 1995, maakte hij zijn eerste langspeelfilm, *Loved Up*, voor de BBC. Met *The Full Monty* maakte Cattaneo zijn eerste feature film. Na *The Full Monty* maakte hij onder andere *Lucky Break* (2001) en *Opal Dream* (2006).³¹¹ Producer Pasolini begon zijn loopbaan als assistent-regisseur van de film *The Killing Fields* (Roland Joffé, 1984). Daarna werkte hij op de internationale marketing - en distributiedienst van Twentieth Century Fox, de financierende studio achter *The Full Monty*. De drie volgende jaren was hij producer bij het productiehuis Enigma, van films als *The Mission* (Roland Joffé, 1986) en *The Frog Prince* (Jackson Hunsicker, 1986). In 1991 werd hij consultant voor Columbia Pictures in Londen. In 1995 produceerde hij *Palookaville* van regisseur Alan Taylor. Een film die in het jaar van zijn release prijzen won op het filmfestival van Venetië en het 'Sundance Film festival' van 1995. Na *The Full Monty* regisseerde en produceerde Pasolini onder andere de film *Machan* in 2008. Het scenario van *The Full Monty* werd geschreven door Simon Beaufoy die zelf geboren en getogen is in Yorkshire, waar *The Full Monty* zich afspeelt. Als enige van deze drie filmmakers was hij van kindsbeen af vertrouwd met de sociaaleconomische situatie van de streek waarin het verhaal zich afspeelt. Beaufoy studeerde af in de Bournemouth Film School waar hij als eindwerk een kortfilm regisseerde. Die kortfilm werd vertoond op de BBC en won vijf prijzen op diverse internationale filmfestivals. Voor hij het script schreef voor *The Full Monty*, schreef hij het scenario voor zowel een documentaire als een toneelstuk. Na *The Full Monty* schreef Beaufoy onder andere het scenario voor twee films van Danny Boyle, de regisseur van *Trainspotting: Slumdog Millionaire* (2008) waarvoor hij een Oscar, een BAFTA award en Golden Globe won en *127 Hours* (2010).

1.1.2 Inhoud en personages

Het verhaal van *The Full Monty* speelt zich af in Sheffield. In 1971 was deze 'City of Steel', een grote industriële stad uit het noorden, met een uitgebreide staalindustrie en voldoende werkgelegenheid.³¹² In de inleiding van deze eerste filmanalyse is de promotiefilm (waarmee *The Full Monty* opent) besproken van het toenmalige Sheffield, 'Sheffield, City on the Move'. In de promotiefilm is deze bloeiende economische stad te zien. Er was welstand en iedereen had op het einde van de maand geld over voor ontspanning en luxegoederen zoals een auto. Sinds de mechanisering van het arbeidsproces op de werkvloer in de jaren zeventig van de vorige eeuw daalde de tewerkstelling in de staalindustrie aanzienlijk. Verscheidene fabrieken en staalbekkens werden ondertussen gesloten. Vele mannen

³¹⁰ Een belangrijke bijdrage tot dit succes in de Verenigde Staten was het feit dat er folders gepubliceerd werden waarin verscheidene working-class termen en woorden uit het dialect van Yorkshire werden vertaald. Beynon and Rowbotham, "Handing on Histories," 33.

³¹¹ Yoram Allon, *Contemporary British and Irish Film Directors: A Wallflower Critical Guide* (London: Wallflower Press, 2001), 52-53.

³¹² Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94-95.

werden werkloos (zie ook infra, 1.2.1 en 1.2.2). De scherpe overgang van het laatste deel van het promofilmje naar de periode van de film, 25 jaar later, is dan ook treffend.³¹³

25 jaar later, lopen Gary 'Gaz' Schofield en Dave Horsefall op hun voormalige werkplaats rond. In een wanhopige poging om geld te verdienen, proberen ze een stalen balk te stelen uit de fabriek om die door te verkopen op de zwarte markt. Gaz neemt tijdens de diefstal zijn zoontje Nathan mee. De kadrering in de laatste scène van deze sequentie geeft aan dat het scheef zit in de relatie tussen Gaz en zijn zoon. Wanneer ze tijdens hun diefstal betrappt dreigen te worden, willen Gaz, Dave en Nathan, via hun gestolen balk, over het kanaalwater ontsnappen. In het volgende frame, via de balk en het kanaalwater, zijn Gaz en zijn zoon symbolisch van mekaar gescheiden. Niet lang na deze gebeurtenis krijgt Gaz een dagvaarding van de rechtbank omdat hij sinds zijn werkloosheid zijn alimentatie niet meer kan betalen aan zijn ex-vrouw. Beide beschreven voorvallen demonstreren de scheefgetrokken relatie tussen vader en zoon. Gaz schaamt zich en denkt dat hij een slechte vader is voor Nathan. Niet alleen is hij werkloos maar - om genoeg geld in het laatje te hebben - is hij bereid om over te gaan tot criminele acties. Wanneer Gaz, Dave en Nathan op een bepaald moment op straat lopen, zien ze een lange rij van vrouwen aanschuiven voor een show van de Chippendales, in een 'Working Man's Club'. Dit brengt Gaz op het idee om een gelijkaardige stripact te organiseren om zo zijn alimentatie te kunnen betalen.³¹⁴ De eerste persoon die Gaz kan overtuigen om deel te nemen aan zijn stripnummer is zijn beste vriend Dave. Lomper is de derde man die zich bij het gezelschap aansluit. Deze eenzaam woont nog bij zijn moeder thuis en is lid van de muziekbond van de gesloten staalfabriek. Hij werkt momenteel nog als veiligheidsagent in de oude fabriekshal. Dave en Gaz ontmoeten hem wanneer hij zichzelf probeert te verstikken in zijn auto. Dave en Gaz redden niet alleen zijn leven, ze geven hem opnieuw moed. Lomper krijgt immers opnieuw een doel in zijn leven wanneer hij zich bij de stripclub voegt.³¹⁵ De vierde man die Dave en Gaz willen inlijven, is Gerald Cooper. Gerald is hun gewezen ploegbaas en behoort tot de middenklasse. Hij woont in een mooiere woonwijk, in een vrijstaande woning. Hij heeft een eigen auto en bezit een zonnepaneel.³¹⁶ Tegenover zijn echtgenote doet Gerald alsof hij nog steeds werkt, zodat ze hun levensstandaard kunnen handhaven (in afwachting tot hij een andere job vindt). Vanwege zijn danservaring vragen ze Gerald om de stripgroep te vervoegen, maar die is aanvankelijk niet enthousiast. Wanneer Gerald afgewezen wordt tijdens een sollicitatiegesprek – waarbij Gaz en Dave hem afleiden door bij het kantoorvenster te staan – en er een chronisch gebrek blijkt te zijn aan goede jobs in het lokale jobcentrum, een openbare plaats waar werklozen naar werk kunnen zoeken, bedenkt hij zich. Gerald stemt ermee in om de dansleraar te worden van het gezelschap.³¹⁷ Vervolgens worden nog twee mannen gerekruteerd via audities. Horse wordt gekozen omwille van zijn uitgebreide kennis van dans en muziek. Guy omwille van de lengte van zijn mannelijk lid.³¹⁸ Terwijl ze hun stripact oefenen, twijfelen de zes mannen echter steeds meer aan zichzelf en maken ze zich zorgen om hun uiterlijk. Lomper vindt dat hij een te smalle borstkas heeft. Dave vindt zichzelf zwaarlijvig. Gaz verergert de zaken door aan enkele vrouwen te verklaren dat zij, in tegenstelling tot de Chippendales, volledig naakt ('The Full Monty', een typische uitdrukking in de streek van het noorden van Groot-Brittannië voor het uittrekken van strings, zie infra) strippen.³¹⁹ Hierop verlaat Dave de groep, een week voor de performance, claimend dat niemand hem naakt wil zien. Tijdens een repetitie waarbij de familie van Horse als testpubliek fungeert,

³¹³ Monk, "Underbelly UK," 275-276.

³¹⁴ Lisa Johnson, "Get 'em Off," *The Bulletin*, oktober 1997, 32-33.

³¹⁵ Rita Kempley, "The Full Monty," *International Herald Tribune*, 19 september 1997.

³¹⁶ Hill, "Failure and Utopianism," 178-179. Kaat Cleenewerck, "The Full Monty," *Deze week in Brussel*, 29 oktober 1997.

³¹⁷ Fox Searchlight Pictures, *Press Release The Full Monty*, 2.

³¹⁸ Monk, "Underbelly UK," 275-276.

³¹⁹ Kempley, "The Full Monty." Martin Manser and David Pickering, *Dictionary of Allusions* (New York: Facts On File, 2009), 176. Johnson, "Get 'em Off," 32.

wordt de groep betrappt door de zedenpolitie. Guy en Lomper kunnen ontsnappen en ontdekken tijdens hun ontsnapping hun gevoelens voor elkaar en beginnen een relatie. De politie arresteert Gaz, Gerald en Horse voor zedenschennis. Bij hun vrijlating ontmoet Gaz zijn ex-vrouw, die een gerechtelijk bevel toont dat Gaz zijn zoon niet meer mag zien.³²⁰ De leden van 'Hot Metal' (zoals de strippers zichzelf noemen) willen aan de stripact verzaken totdat ze het nieuws krijgen dat er al 200 tickets werden verkocht. Dat motiveert hen opnieuw om verder te gaan met hun act. Ook Gerald die ondertussen toch de job (van het mislukte sollicitatiegesprek) aangeboden krijgt. Alleen Dave ziet het nog steeds niet zitten om het publiek naakt te confronteren. Wanneer Dave thuiskomt, verdenkt zijn vrouw Jean hem van overspel omdat ze zijn string gevonden heeft. Dave bekent onmiddellijk dat hij deel uitmaakte van een stripact, maar dat hij afhaakte omwille van zijn overgewicht. Zijn vrouw overtuigt hem om toch door te zetten, door erop te wijzen dat hij er wel goed uitziet. Niet wetend wat de volgende ochtend (laat staan de toekomst op lange termijn) zal brengen, verschijnt uiteindelijk het hele gezelschap op het podium. Gaz wordt herenigd met zijn zoon (die zijn twijfelende vader overtuigt om door te gaan met de act) en ook zijn ex-vrouw zit bij het publiek. Het publiek trakteert de groep op een warm applaus. En op de melodie van 'You Can Leave Your Hat On' (van Randy Newman, maar hier in de versie van Tom Jones) wordt het laatste kledingstuk (hun hoeden, die ze voor hun lid hielden) weggegooid naar het publiek en eindigt de film in een 'freeze frame', waarbij alleen de achterkant van de heren wordt getoond.

1.1.3 Andere thema's in *The Full Monty* buiten gender relations

Hier worden, van de overige weerhouden analysethema's – sociale mobiliteit, de samenstelling van de working-class en regionalisme - die aspecten besproken die gekoppeld kunnen worden aan het thema van 'gender relations' in *The Full Monty*.

1.1.3.1 Sociale mobiliteit, gekoppeld aan 'gender relations'

Naast het thema van 'gender relations' dat onder 1.2 nader wordt toegelicht, is sociale mobiliteit ook een thema in *The Full Monty*; met name de wijze waarop de mannelijke working-class protagonisten proberen uit het dal te klimmen.

De huidige situatie van de mannelijke working-class en de weergave ervan

De hoofdpersonages van *The Full Monty* kampen met werkloosheid en financiële problemen. Deze weinig rooskleurige situatie wordt in *The Full Monty* vaak door contrasten weergegeven met de leefwereld van personages die het beter hebben: het contrast tussen de rijke Chippendales en de arme strippende hoofdpersonages, tussen de werkende vrouwen en de werkloze mannen, tussen de betere leefomgeving van de nieuwe vriend (komende uit de middenklasse) van de moeder van Nathan en de armzalige leefomgeving van Gaz, tussen het middenklassehuis van Gerald en de working-class woningen van de andere strippers. Deze contrasten uiteten zich in kleurgebruik: de heldere kleuren in de supermarkt en de fabriek van de moeder van Nathan versus de sombere tinten in de verlaten fabriek waar de strippers oefenen.³²¹ Ook de kledij van de personages symboliseert deze contrasten: de sjofele kleren

³²⁰ Lockett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94-95.

³²¹ Kempley, "The Full Monty."

van Dave, Gaz, Lomper en Guy versus de stijlvolle kledij van Gerald, de moeder van Nathan en haar nieuwe vriend. In de dialogen zitten er eveneens contrasten: het typische dialect van Sheffield versus het algemener Engels van Gerald en zijn potentiële werkgevers tijdens het sollicitatiegesprek (zie ook infra, in 1.2).³²² Sociale mobiliteit wordt in *The Full Monty* collectief aangepakt. Net zoals in *Billy Elliot* proberen de working-class protagonisten uit de put te kruipen (zie infra, hoofdstuk 3). Het verschil is dat Billy quasi op zijn eentje probeert uit de armoede te geraken en dat hij daarin slaagt, terwijl de strippers van 'Hot Metal' hun probleem collectief aanpakken door een gezamenlijke stripact. En hoewel de act op zich succesvol was, is het op lange termijn niet duidelijk of en hoe strippers de sociale ladder zullen beklimmen.³²³ De bandleden in *Brassed Off* zoeken ook gezamenlijk naar een oplossing, net zoals de jongerensubcultuur in *Trainspotting* die collectief haar heil zoekt in druggebruik en het dealen van drugs. In die zin is ook *The Full Monty* samen met *Brassed Off* en *Trainspotting*, zoals Luckett beweert, (zie ook 1.3, het ideologisch discours over *The Full Monty*) een hunkering naar vroeger, naar working-class films van vóór de New Wave films (met name de Ealing komedies), waar de nadruk ligt op mannelijke groepen met hun sterke banden van broederschap en solidariteit. Net zoals in *Billy Elliot* is er dus een poging tot sociale mobiliteit, in *The Full Monty*. In deze film gebeurt dit eveneens door een omkering van geslachtsrollen. In de eerste film wordt een jongen een balletdanser, in de laatste film worden mannen (noodgedwongen) strippers. Beide 'beroepen' worden eerder met vrouwen geassocieerd. Dit omdraaien van geslachtsrollen zorgt voor verwarring.³²⁴ Hiermee is de deur geopend naar 1.1.3.2.



Afbeelding 2: Contrasten tussen woningen: die van de en de arbeidersklasse (de woning van Gaz) woningen van de middenklasse (de ex van Gaz).

1.1.3.2 De samenstelling van de working-class in *The Full Monty*, een mannelijke working-class in verwarring

Hieronder volgt een omschrijving van de samenstelling van de working-class in *The Full Monty* en de gevolgen van deze samenstelling voor de working-class mannen en hun identiteitsbeleving. De meningen hieromtrent van Pearce, Howson, Connell, Monk, Hallam, Hill en Blandford worden besproken. Volgens Pearce zijn de working-class mannen in de jaren 90 in de war wat hun

³²² Fox Searchlight Pictures, *Press Release The Full Monty*, 4-5.

³²³ Ibid., 2.

³²⁴ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94-95.

identiteitsbeleving (hun mannelijkheid en de rol die ze in hun gezin spelen) betreft.³²⁵ Howson legt de klemtoon op de laagconjunctuur als oorzaak van deze verwarring bij de working-class mannen:

Depicted in *The Full Monty*, (...) the gendered nature of deindustrialising economy: that is, where working-class masculinity is made marginal through unemployment, driven by changes in technology (...). The effect is that traditional hegemonic masculine ideals, based on hard work, toughness and a carefree homosocial existence, are displaced. Traditional working-class men thus become confused about their own sense of masculine identity and place.³²⁶

Connell geeft terecht aan dat deze verwarring ook door de aanwezigheid van andere identiteiten in de groep veroorzaakt kan worden. Dit via de botsing tussen autochtone en allochtone personages, tussen heteroseksuele en homoseksuele personages: "The formation of masculinities is not just through specific gender configurations of practice but also through differences in structures external to gender such as race, ethnicity and class and their interaction with gender." Bij Gaz en Dave is deze verwarring te zien in de scène waarin de moeder van Lomper begraven wordt. In deze scène worden Gaz en Dave geconfronteerd met de homoseksualiteit van Guy en Lomper, wat effectief bij hen voor verwarring zorgt.³²⁷ Monk sluit hierbij aan. Volgens haar richt *The Full Monty* zich naar een breed demografisch kijkerspubliek van jongeren, mannen en vrouwen van allerlei klassen, rassen, standen en seksuele geaardheden. Vandaar, volgens haar, de gevarieerde samenstelling van de working-class groep: de homoseksuele personages Guy en Lomper, het zwarte personage Horse en Gerald die uit de middenklasse komt.³²⁸ Monk vermeldt evenwel dat *The Full Monty*, ondanks de rijke samenstelling van de working-class groep, de klemtoon legt op de ervaringen van blanke heteroseksuele working-class mannen. Concreet vindt ze dat de gevolgen van de daling van de werkgelegenheid voor voornamelijk blanke mannelijk working-class protagonisten op de voorgrond wordt gezet.³²⁹ Ook Hallam en Hill labelen *The Full Monty* als een working-class film die een interesse toont voor het working-class leven. Maar dan ook specifiek in de persoonlijke stagnatie, vervreemding en marginalisering van voornamelijk blanke mannelijke personages.³³⁰ Hier moet echter aan toegevoegd worden, zoals ook Blandford doet, dat *The Full Monty* een minder traditionele samenstelling van de working-class groep bevat dan de films van de jaren 80: *The Full Monty* bevat de homoseksuele personages Lomper en Guy, alsook het zwarte personage Horse. De lotgevallen van deze personages komen wel degelijk aan bod. Deze diverse samenstelling maakt de groep van working-class strippers meer inclusief en minder traditioneel. Daarenboven worden, zoals Blandford vermeldt, niet alle blanke heteroseksuele leden van de groep strippers op een traditionele manier (trots, gespierd en stoer) afgebeeld. Deze personages zijn futloos, zwaarlijvig, depressief (op het suïcidale af) en impotent. Meer over deze traditionele afbeelding, zie het inleidende hoofdstuk en de analyse van *Brassed Off*.³³¹

³²⁵ Sharyn Pearce, "Performance Anxiety: the Interaction of Gender and Power in *The Full Monty*," *Australian Feminist Studies* 15 (2000), 227-236.

³²⁶ Richard Howson, "Marginalised Masculinity," in *Encyclopedia of Men and Masculinities*, ed. Michael Flood et al. (New York: Routledge, 2007), 381.

³²⁷ Robert W. Connell, *The Men and the Boys* (St Leonards, NSW: Allen and Unwin, 2000). Geciteerd in Howson, "Marginalised Masculinity," 381.

³²⁸ Monk, "Underbelly UK," 276-278.

³²⁹ Ibid., 276.

³³⁰ Hallam, "Film, Class and National Identity," 261. Hill, "Failure and Utopianism," 178-179.

³³¹ Stephen Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain* (Chicago: Intellect Books, 2007), 27-28.

Regionalisme in *The Full Monty*

Onder dit punt volgt een beschrijving, toegespitst op twee items binnen het thema van regionalisme: de tanende regionale identiteit en het collectieve wij-gevoel in *The Full Monty*. Net zoals in *Trainspotting*, *Brassed Off* en *Billy Elliot*, is de regionale identiteit, volgens Hallam, aan erosie onderhevig, door de sluiting van industrieën en de werkloosheid die ermee gepaard gaat. *Trainspotting*, *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot* tonen volgens Hallam beelden van een failliete regionale cultuur die zich met moeite aanpast aan de transformaties van de working-class (meer over deze transformaties in het inleidende hoofdstuk van deel 1). In *The Full Monty* worden evenwel geen expliciete oorzaken vermeld van het uithollen van de regionale cultuur. De settings, de groepsbinding en de muziek van fabriekbands zijn de laatste overblijfselen van deze regionale identiteit.³³² De 'Long Shot(s) of Our Town from That Hill' (panoramische views van working-class gemeenschappen van op een heuvel die nostalgie suggereren) die Higson in de New Wave films ontwaart, worden in *The Full Monty* ook weergegeven, in dit geval met een zweem van ironie.³³³ Ironie omdat 'Our town' niet meer zo welvarend en mooi is als in de eerste decennia na WOII, integendeel. Als achtergrond van de activiteiten van de groep strippers in *The Full Monty* (joggen, voetbal en dansen) is Sheffield en zijn fabrieken te zien. Maar deze fabrieken zijn verlaten en vervallen. Bovendien worden deze panoramische views samen met het gebruik van het nummer, 'Je t'aime moi non plus', gecombineerd. Deze combinatie zorgt voor een ironisch effect (meer hierover onder 1.3, het ideologisch discours, bij de bespreking van de soundtrack). De settings vormen dus een relikwie van een tanende regionale identiteit, maar die relikwie is op haar beurt aan erosie onderhevig. In *The Full Monty* is er een sterke groepsbinding. De groep van working-class protagonisten is vaak te zien binnen het frame en wanneer deze groep samen is, zijn er frequent de woorden 'we' en 'you' te horen. Volgens Freeman duiden beide woorden op een sterke groepsbinding (meer over concrete woorden die duiden op groepsbinding in de analyse van *Trainspotting*).³³⁴ Ook het gebruik van regionale muziek (de muziekgroepen van de plaatselijke industrie die regelmatig figureren en optreden in de film) duidt op een regionale binding. In *The Full Monty* wordt er bovendien een kleine gemeenschap gepresenteerd waar iedereen mekaar kent en waar solidariteit heerst tijdens crisissituaties. Net zoals in de tv-reeks *Coronation Street* wordt het working-class leven in *The Full Monty* als een geografisch begrensde gemeenschap gepresenteerd; iedereen lijkt mekaar te kennen en dat voor een grote stad als Sheffield.³³⁵ Het feit dat in deze film iedereen mekaar kent, de tastbare nostalgie (het wij-gevoel, het gebruik van regionale muziek) in *The Full Monty* duiden op een sterke gehechtheid aan de eigen streek. De regionale identiteit echter is, net zoals de mannelijke identiteit, aan erosie onderhevig.

³³² Hallam, "Film, Class and National Identity," 269.

³³³ Andrew Higson, "Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film'," in *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, ed. Andrew Higson (London: Cassell, 1996), 138.

³³⁴ Alan Freeman, "Ghosts in Sunny Leith: Irvine Welsh's *Trainspotting*," in *Studies in Scottish Fiction: 1945 to Present*, ed. Susanne Hagemann (Frankfurt: Peter Lang, 1996), 255. Basil B. Bernstein, *Class, Codes and Control*, vol. 1: *Theoretical Studies Towards a Sociology of Language* (London: Routledge, 1971), 76-174.

³³⁵ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 91.

1.2 Het filmisch discours over de representative van de working-class: gender relations in *The Full Monty*

Zoals vermeld in de inleiding van deze analyse, wordt *The Full Monty* in een drievoudig discours geplaatst; een filmisch discours over de representatie van 'gender relations', een ideologisch en een intermediaal discours. Onder 1.2 wordt het filmisch discours over de representatie behandeld van 'gender relations' in *The Full Monty*. In dit eerste discours wordt eerst de maatschappelijke context voor de Schotse regio van de jaren 80 en 90 besproken. Te beginnen met de veranderde arbeidsmarkt en de teloorgang van de staalindustrie in Sheffield. Daarna wordt de weergave van 'gender relations' in *The Full Monty* besproken via de subtopics: de working-class man en zijn nieuwe rol en de working-class vrouw en haar nieuwe rol.

1.2.1 Een arbeidsmarkt in transformatie

Door de omvorming van de arbeidsmarkt, de privatisering van sommige industrietakken en de sluiting van verschillende zware industrieën zoals steenkool en staal tijdens de conservatieve regeringen onder Thatcher en Major, verdwenen in deze periode maar liefst 23 procent van de jobs, in de zware industrieën (steenkool, staal en scheepsbouw).³³⁶ Door de veranderende patronen in werk en organisatie van arbeid, zoals besproken in het inleidend hoofdstuk van deze dissertatie, daalde de economische activiteiten in de industriële sector in Groot-Brittannië stelselmatig sinds de jaren 50. In 1966 waren 8,6 miljoen mensen tewerkgesteld in de zware industrieën, in 1981 slechts 5,4 miljoen. In de jaren 90 maakte de tewerkstelling in de drie takken van de zware industrie nog geen kwart uit van de jobs in Groot-Brittannië. De tewerkstelling in de dienstensector daarentegen steeg in de jaren 90 en vormde zo'n 70 procent van de totale tewerkstelling (15 miljoen jobs). Vele van die nieuwe jobs werden ingevuld door vrouwen. In 1995 waren er bovendien 3,5 miljoen voltijdse jobs minder dan in 1980. Bijgevolg waren er meer parttime jobs beschikbaar die, volgens Beynon, veelal werden ingevuld door vrouwen.³³⁷ Door deeltijdse tewerkstelling kunnen vrouwen hun job en hun gezin beter combineren.³³⁸ Ook speelde de New Labour regering onder Blair daarop in: ze moedigde deze parttimejobs aan en benadrukte de voordelen van flexibiliteit ervan.³³⁹ Daarbovenop neemt, volgens Hill, de kloof tussen rijk en arm toe in Groot-Brittannië. Tussen 1979 en het begin van de jaren 90, steeg het maandelijks inkomen van de rijkere gezinnen met 23 procent, terwijl dat van de armste gezinnen daalde met 40 procent. De herstructurering van de arbeidsmarkt, als gevolg van het sluiten van bedrijven in de zware industrieën, leidde naar meer flexibel werk. Dit zorgde voor een herverdeling van jobs onder mannen en vrouwen, waarbij meer vrouwen de arbeidsmarkt zouden betreden en veel mannen te maken kregen met langetermijnwerkloosheid. 76 procent van de vrouwen op die arbeidsmarkt oefende parttimejobs uit, die niet altijd goed betaald waren en niet altijd kansen op promotie boden. Ongeveer 60 procent van de getrouwde vrouwen ging werken en werd vaak de enige kostwinner van het gezin, een rol die daarvoor voor mannen vastgelegd was. Vrouwen ruilden dus hun rol als huisvrouw in voor een baan. In de combinatie met het gezin stonden deze vrouwen open voor parttime jobs en interimjobs.³⁴⁰ Vrouwen vonden deze jobs in industriële sectoren die te maken hebben met informatietechnologie: de

³³⁶ Beynon and Rowbotham, *Handing on Histories*, 36.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 140. Hallam, "Film, Class and National Identity," 270.

³³⁹ McRobbie, "Good Girls, Bad Girls? Female Success and the New Meritocracy," 370.

³⁴⁰ Hill, *British Cinema in the 1980's*, 6-8.

assemblage van computers in Schotland bijvoorbeeld. Door het afbrokkelen van de oude industriële economie in Groot-Brittannië, is het maandloon dat vrouwen binnenbrengen essentieel geworden om het gezin financieel boven water te houden.³⁴¹ Daardoor verzwaart de druk op vrouwen aangezien ze nog steeds de grootste bijdrage leveren in de huishouding en de opvoeding van de kinderen (zoals de ex-partner van Gaz ook aangeeft in *The Full Monty*). Wat betreft de concrete tewerkstelling van vrouwen, maakten begin jaren 90 vrouwen 43 procent uit van de arbeidsmarkt.³⁴² In de periode van en na Margareth Thatcher werd volgens Haywood dan ook de tweede working-class geboren.³⁴³ In de jaren 80 en 90 was er een trend naar slecht betaald, onzeker werk, part time jobs en interim jobs. Deze trend zorgde voor een destabilisering van de arbeidsmarkt. Daarnaast was er het groeiende aantal jobs bij de overheid, de vrijetijdssector en de dienstensector, die leidde tot een vervrouwelijking van de arbeidsmarkt en de working-class. De traditionele working-class gemeenschappen doofden langzaam uit. Ook de traditionele economische basis en het daarop gefundeerde klassenbewustzijn brakkele grotendeels af door de sluitingen in de zware industrieën.³⁴⁴

1.2.2 De teloorgang van de staalindustrie in Sheffield

Sheffield is een van de grootste steden in de noordelijke regionen van Groot-Brittannië, met een populatie van meer dan 500.000 inwoners. Sheffield stond vooral bekend voor zijn staalindustrie, meer bepaald voor de fabricage van keukengerief (potten, pannen en bestek). Volgens Walzer daalde deze industriële bedrijvigheid in Sheffield gestaag sinds 1945. Sinds de jaren 80 was de neergang van de staalindustrie ernstiger. Tussen 1981 en 1993 halveerde het aandeel van de tewerkstelling in de staalindustrie in de totale werkgelegenheid in Sheffield; van 16 procent naar 8 procent.³⁴⁵ Achtereenvolgens worden de argumentaties van Walzer, Crick, Else en Cohen weergegeven omtrent de oorzaken en de oplossingen van deze teloorgang in Sheffield.

Walzer maakt gewag van verschillende oorzaken voor deze neergang. Een eerste is een algemene economische laagconjunctuur in de eerste helft van de jaren 80. Bovenop deze economische malaise was er de richtlijn van de Europese Unie om de overproductie van staal tegen te gaan. De Britse regering volgde deze richtlijn van de Europese Unie. Hierdoor werden volgens Walzer verscheidene fabrieken in Sheffield, maar ook in de stad Rotherham gesloten: "This slump was exacerbated by the government's readiness to accept demands by the European Union to reduce overproduction of steel." En verder: "Prior to these events, Sheffield had enjoyed relatively low levels of unemployment but has subsequently suffered unemployment rates above the national average."³⁴⁶

Crick vermeldt als bijkomende reden de import en verkoop van staalproducten uit het buitenland, aan dumpingprijzen: "In addition, the steel industry in Sheffield has suffered from 'the dumping' of special steel imports into this country."³⁴⁷ In de jaren 70 alleen al is, volgens Crick, deze import verdrievoudigd,

³⁴¹ Giddens, *Sociology*, 326.

³⁴² Ibid., 374.

³⁴³ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 139-140.

³⁴⁴ In 1994, aan de vooravond van de films van het corpus, moesten 14,1 miljoen Britten oftewel 25procent van de bevolking rond komen met een loon lager dan de helft van de gemiddelde inkomens. In 1979 was dat cijfer 5 miljoen of 9 procent van de bevolking. De helft van het gemiddelde inkomen is de onofficiële armoedegrens. Department of Social Security, *Households Below Average Income: A Statistical Analysis, 1979-1994* (London: HMSO, 1996), 155.

³⁴⁵ Brian Jacobs and Norma Walzer, *Public-Private Partnerships for Local Economic Development* (Westport: Praeger Publishers, 1998), 159-161.

³⁴⁶ Ibid., 159.

³⁴⁷ Bernard Crick, *Unemployment* (London: Methuen & Co, 1981), 79.

terwijl er meer dan 1000 banen verloren gingen in Groot-Brittannië zelf. In een poging om het tij te keren werd in 1980 door de lokale autoriteiten in Sheffield een commissie opgericht (de eerste van haar soort in Groot-Brittannië), om plannen uit te tekenen die voor een economische heropleving voor de regio zouden moeten zorgen. Volgens Walzer maakte deze commissie (waarvan de samenstelling voornamelijk uit 'labour officials' bestond) vanaf het begin een fout door de centrale regering in Londen en het management van de staalbedrijven te beschuldigen van economisch wanbeleid. Dit terwijl ze strategische lijnen zou moeten uittekenen voor de toekomst en constructief zou moeten samenwerken. Het stadsbestuur van Sheffield schraapte op zijn beurt geld bijeen, waardoor sommige toeleveringsbedrijven van de staalindustrie konden overleven en - meer nog - verscheidene werkloze staalarbeiders terug werk hadden.³⁴⁸ Else geeft nog andere manieren aan waardoor geprobeerd werd Sheffield erboven op te helpen: het investeren in stadshernieuwing (onder andere in het bouwen van wolkenkrabbers en winkelcentra) en in de kennisindustrie: "Sheffield, like many of northern England's cities, it has grabbed the opportunities presented by urban renewal (...) the new economy is based on services, shopping and the 'knowledge industry' that flows from the city's universities."³⁴⁹ Tot slot vermeldt Cohen het creëren van nieuwe economische mogelijkheden gebaseerd op 'culture and creativity', een piste die Else en Walzer niet bespreken: "They involved a turn to more flexible and casualized, knowledge - and design-intensive industries that were targeted at specialized or niche markets, and the development of new economies based on culture and creativity." Verder concretiseert ze deze nieuwe economische bedrijvigheden: "They included industries based on films, the performing arts, broadcasting, advertising, publishing and music. They were identified as new growth industries that generated employment and income and made a positive contribution to the image and quality of life of Britain's urban areas, thereby helping them to revitalize them and attract to them visitors and other investments."³⁵⁰ Ondanks deze maatregelen bleef het werkloosheidscijfer in Sheffield bovengemiddeld groot, hoewel Crick opmerkt dat er binnen de stad zelf eveneens grote verschillen zijn, waarbij sommige (buiten)wijken meer dan 2 procent boven het algemene gemiddelde zitten van Sheffield. Crick specificeert hierbij nog dat de werkloosheid vooral jonge mannen trof, mannen geboren in het begin van de jaren 60, ongeveer de periode waarin Gaz en Dave, twee van de protagonisten in *The Full Monty*, zijn geboren.³⁵¹ De overgebleven getuigen (naast de werklozen) van de vroegere staalindustrie in Sheffield, volgens Else, waren: "The hunking reminders of that dynamism remain, not only in the old steel works - some of which have been converted into enthralling museums and exhibition spaces - but also in the grand civic buildings that grace Sheffield's city centre, fitting testaments to the untrammelled ambitions of their 19th century patrons."³⁵² De weergave van deze ontwikkelingen - en de gevolgen ervan - in *The Full Monty* worden onder 1.2.3 en 1.2.4 weergegeven.

³⁴⁸ Walzer and Jacobs, *Public-Private Partnerships for Local Economic Development*, 161.

³⁴⁹ David Else, *Great Britain* (London: Lonely Planet, 2009), 519.

³⁵⁰ Sarah Cohen, *Decline, Renewal And the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles* (Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007), 127-128.

³⁵¹ Crick, *Unemployment*, 79-81.

³⁵² Else, *Great Britain*, 519.

1.2.3 De working-class man en zijn nieuwe rol

In de bespreking van het eerste subtopic, de working-class man en zijn nieuwe rol worden twee items onderscheiden: de gevolgen van de vervrouwelijking van de working-class voor mannen en het gebruik van slangwoorden en streektaal als laatste mannelijke working-class bastion.

De gevolgen van de vervrouwelijking van de working-class voor mannen

In de bespreking van dit subtopic worden de argumentaties besproken van Harris, McRobbie, Beynon, Julien en Frosh. Zoals vermeld zijn, door het grotendeels wegvallen van traditionele industrieën zoals staal en steenkool, vele stabiele voltijdse arbeidsplaatsen verloren gegaan. Parttime werk, tijdelijk werk, voorlopige contracten en interimwerk hebben hun intrede gedaan in het leven van de Britse working-class. Tegelijkertijd promoten de Britse regering en de Britse bedrijven volgens Harris het credo van individualisering en vooral individuele verantwoordelijkheid: ieder individu moet zijn eigen kansen creëren voor succes en falen.³⁵³ Voorspelbaarheid en stabiliteit maken in de huidige maatschappij plaats voor twijfel, onzekerheid en risico's. Voor individuen wordt dit nog complexer, volgens McRobbie, door het verdwijnen van sociale structuren als collega's op het werk, zoals merkbaar in *The Full Monty*. In deze film zijn de working-class protagonisten niet alleen hun werk, maar ook hun sociale structuur kwijt, namelijk hun collega's. Ze blijven verweesd rondhangen in hun oude fabriekshal en weten niet hoe ze met hun werkloosheid moeten omgaan, hetgeen voor verwarring en ergernissen zorgt. Hetzelfde geldt voor hun (aanvankelijk) moeilijke relatie met hun oude baas, die nu een teamgenoot wordt. Maar ook de toegenomen echtscheidingen en de nieuw samengestelde gezinnen (zoals het opgebroken gezin van Gaz en de twee nieuwe gezinnen die hierdoor ontstaan in *The Full Monty*), zorgt voor vervreemding bij de mannelijke working-class protagonisten.³⁵⁴ Geslachtsrollen die voordien stabiel en vanzelfsprekend waren, worden sinds de jaren 80 en 90 dus in vraag gesteld (zie inleidend hoofdstuk). Deze geslachtsrollen blijken vooral voor mannen uit de working-class instabiel te zijn. Clare spreekt van een crisis inzake de mannelijke identiteit. De vervrouwelijking van de arbeidsmarkt gaat volgens Clare gepaard met een veranderend gedrag van mannen: depressies door de verzwakking van zijn rol als enige kostwinner en gezinshoofd, relatieproblemen, potentieproblemen en zelfs zelfmoord(pogingen).³⁵⁵ De vroegere 'mannelijke identiteit', als een ideologisch ideaal, is verwaterd. De blanke, stoere heteroseksuele man, competitief en succesvol, was de enige broodwinner van de familie. Deze identiteit wankelt volgens Frosh op haar sokkel in de jaren 80 en 90.³⁵⁶ Deze items zijn zichtbaar in *The Full Monty*. Horse en Dave hebben potentieproblemen, Lomper probeert zelfmoord te plegen (net zoals het personage Phil in *Brassed Off*). Gaz is zijn rol als gezinshoofd kwijt en dreigt ook zijn rol als vader te verliezen. Volgens Clare dringen ook vrouwelijke thema's door in het discours van mannen: mannen praten over hun lichaam en maken zich zorgen om hun uiterlijk.³⁵⁷ Toegepast op *The Full Monty* maken sommige strippers zich eveneens zorgen over hun uiterlijk: ze vinden zichzelf te bleek, te mager, te oud of te dik. Ze gaan ze ook allemaal onder de zonnebank van Gerald's vrouw, om er goed uit te zien voor de stripact. Dave wil geen seksuele betrekkingen meer met zijn echtgenote Jean omdat hij zichzelf 'te dik'

³⁵³ Harris, *Future Girl: Young Women in the Twenty-First Century*, 3-4.

³⁵⁴ McRobbie, "Good Girls, Bad Girls? Female Success and the New Meritocracy," 370.

³⁵⁵ Clare, *On Men: Masculinity in Crisis*, 3-10.

³⁵⁶ Stephen Frosh, Ann Phoenix and Rob Pattman, *Young Masculinities: Understanding Boys in Contemporary Society* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002), 75-76. John Beynon, *Masculinities and Culture* (Buckingham: Open University Press, 2002), 116.

³⁵⁷ Clare, *On Men: Masculinity in Crisis*, 3-10.

vindt.³⁵⁸ Ook kijken de working-class mannen in *The Full Monty* naar commercials voor lichaamsverzorging.³⁵⁹

Slangwoorden en streektaal als laatste mannelijke working-class bastion

Onder dit punt wordt het gebruik van slangwoorden en streektaal besproken, als laatste mannelijke working-class bastion. Achtereenvolgens worden de argumentaties hieromtrent van Manser, Freeman, Nicklas, Ehland en Wales weergegeven.

Slangwoorden worden informeel gebruikt in bepaalde groepen en geven andere inhouden aan bepaalde woorden en uitdrukkingen. De titel van *The Full Monty* zelf is hier een goed voorbeeld van. 'The Full Monty' kan letterlijk gebruikt worden voor 'de hele versie van iets'. In slangjargon wordt 'The Full Monty' echter ook gebruikt, volgens Manser, voor 'fullfrontal nudity'. Zoals Gaz tegen zijn kameraden zegt: "She had the full outfit on, cowboy hat, leather jacket, a pair of sixshooters, chaps – the full monty."³⁶⁰ Het gebruik van slangwoorden (en het occasionele vloeken) accentueert volgens Freeman en Nicklas zowel de verbondenheid van de personages met hun regio, hun lidmaatschap van de working-class als hun mannelijkheid (meer over het gebruik van slangjargon in de analyse van *Trainspotting*).³⁶¹ Volgens Ehland hanteren de mannelijke working-class protagonisten in *The Full Monty* eveneens streektaal en nu en dan ook vulgaire woorden die de verbondenheid met de streek, maar ook hun onderlinge verbondenheid beklemtonen. Het dialect dat de protagonisten spreken in deze film is het typische dialect van het centrale noorden van Groot-Brittannië. De vrouwen spreken ook met een lokaal accent, maar gebruiken minder slangwoorden en vloeken minder. In de promotiefilm van de stad Sheffield, *City on the Move*, waarmee de film wordt geopend, is volgens Ehland standaard Engels te horen. Dit standaard Engels staat in schril contrast met het dialect, de slangwoorden en het soms vulgaire taalgebruik van de zes werkloze mannen. Dit contrast komt door het taalgebruik op zich, maar eveneens door de droge overgang met de woorden '25 years later'. Op deze wijze komt de taal in de promotiefilm van de media en de overheid (de opdrachtgever van de promofilm) over als een taal van 'hypocrisy en pretension' in de woorden van Ehland. De taal van de mannelijke arbeiders (nu werklozen) daarentegen komt veel sympathieker over, met uitdrukkingen als '(y)ou're in trouble, you' en woorden als 'lads' (jongens) en 'lasses' (meisjes). Zo vermeldt Ehland: "the workers' dialect is a symbol of their candid and down-to-earth character. This corresponds to the fact that dialect words often have strong connotations which make them appear more lively and friendly." Aldus worden de protagonisten, volgens Ehland en Nicklas, als eenvoudige, sympathieke en authentieke mensen voorgesteld.³⁶² In die zin (via het taalgebruik) leggen Ehland en Wales de link tussen films als *The Full Monty* en *Brassed Off* en de komische cartoon Andy Capp: "Consequently the film corroborates the positive stereotype of 'the resilient Northerners, hard-working and humorous in the face of adversity, blunt speaking and straight-

³⁵⁸ Beynon, *Masculinities and Culture*, 76-79. Gillett, *The British Working Class in Postwar Film*, 15-21.

³⁵⁹ Isaac Julien, "Revealing Desires," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001), 180.

³⁶⁰ De originele betekenis van de uitdrukking verwijst naar de wens van veldmaarschalk Montgomery die, waar hij zich ook bevond tijdens de tweede wereldoorlog op regelmatige basis een volledig Engels ontbijt vroeg. Manser and Pickering, *Dictionary of Allusions*, 176.

³⁶¹ Freeman, "Ghosts in Sunny Leith: Irvine Welsh's *Trainspotting*," 255. Symon Nicklas, *Men and Masculinity - the Presentation of Men and Male relationships in Three Contemporary British Novels* (Grin: Norderstedt, 1999), 84-85.

³⁶² Christoph Ehland, *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England* (New York: Editions Rodopi, 2007), 84. Nicklas, *Men and Masculinity - the Presentation of Men and Male relationships in Three Contemporary British Novels*, 84-85.

forward, friendly to strangers, their working flat caps, matching their 'flat' vowels." Andy Capp is een langlopende stripreeks van striptekenaar Reginald Smyth in de Britse krant 'The Daily Mirror' en 'The Sunday Mirror' met in de hoofdrol Andy Capp, zijn vrouw Florrie en zijn schoonmoeder. Minus het dragen van de pet, zijn er inderdaad overeenkomsten tussen deze stripreeks en films als *Brassed Off* en *The Full Monty*. Zo zijn er de ruzies en discussies binnen working-class koppels, de rondhangende mannen (op straat en in de pub) en het authentieke taalgebruik, vooral onder de mannen.



Afbeelding 3: Een bekend working-class koppel, Andy Capp en zijn vrouw Florrie Capp.

Een stap te ver gaat Ehland, wanneer hij het zojuist besproken contrast tussen streektaal en standaard Engels ook verbindt met klassentegenstellingen tussen de working-class en de middle-class. Gerald, een van de strippers en de voormalige ploegbaas van de groep, komt uit de middenklasse. Maar ook hij spreekt met een duidelijk accent en gebruikt bijvoorbeeld het woord 'lads', hoewel hij inderdaad tijdens zijn sollicitatiegesprek zijn accent meer naar de achtergrond verplaatst.³⁶³

1.2.4 De working-class vrouw en haar nieuwe rol

In de bespreking van het tweede subtopic, de working-class vrouw en haar nieuwe rol, worden twee items onderscheiden, namelijk de vertegenwoordiging van vrouwen in de working-class in *The Full Monty* en het belang van working-class vrouwen in het leven van haar gezin en van haar partner in deze film. Voor deze twee topics worden de meningen besproken van Griffin, Mc Robbie, Hill en Hallam.

De vertegenwoordiging van working-class vrouwen in *The Full Monty*

In de jaren 90 ontstond een nieuw feminisme (het begrip feminisme op zich werd besproken in het theoretisch kader in deel 1). Dit nieuwe feminisme of postfeminisme is volgens Griffin vaak geassocieerd met de populaire muziekgroep The Spice Girls, een van de culturele iconen uit de hippe 'Cool Britannia' beweging (meer over deze beweging in 1.3 het ideologisch discours). Met deze beweging wilde de Britse regering Groot-Brittannië alleszins herpositioneren als een dynamische natie. In dit herpositioneren was er plaats voor dit nieuwe feminisme met de bekende slogan van 'girl power'. Volgens Griffin zijn de kernwaarden van 'girl power': onafhankelijkheid, zelfvertrouwen, het celebreren van vrouwelijke

³⁶³ Katie Wales, *Northern English: A Cultural and Social History* (Cambridge: Cambridge UP, 2006), 28. Ehland, *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England*, 83.

vriendschappen en de belofte van een wereld vol mogelijkheden om jezelf als vrouw te behagen en te plezieren.³⁶⁴ McRobbie vermeldt dat in de retoriek van New Labour er eveneens plaats is voor deze (jonge) succesvolle vrouwen. In deze retoriek wordt het succes van jonge vrouwen – zowel in het onderwijs als in het professionele leven – bestempeld als een indicator van de nieuwe competitieve, meritocratische maatschappij waarin ieder individu met zin voor initiatief het kan maken en waarin een mislukking gelijkgesteld wordt met een individuele zwakte.³⁶⁵ Desondanks beschrijft Hill de working-class films van de jaren 90 als echte ‘men’s films’ die focussen op de working-class mannen en de penibele situaties waarin ze verzeild raken. Dit geldt voor *The Full Monty*, *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *Trainspotting*, maar ook voor de films van Loach: *Riff-Raff*, *Ladybird* en *My Name is Joe*.³⁶⁶ Voor Hallam ligt er eveneens een sterke focus op de persoonlijke vervreemding, uitzichtloosheid en sociale marginalisatie van voornamelijk blanke mannelijke personages.³⁶⁷ Bijgevolg geven de Britse working-class films van de jaren 90 volgens Hill niet accuraat de diversiteit in de working-class weer: inmiddels bestaat bijna 50 procent van de working-class, zoals Abercrombie vermeldt, uit vrouwen en allochtone personen.³⁶⁸ In de bovenvermelde films blijft er volgens Hill een focus op heteroseksuele blanke mannelijke protagonisten. Vrouwelijke working-class personages blijven beperkt tot bijfiguren. Ook Monk omschrijft *Brassed Off* en *The Full Monty* als films waarin de working-class als homosociaal (in casu mannelijk) wordt gerepresenteerd. De aandacht in deze films over werkloosheid, armoede en sociale uitsluiting gaat volgens haar immers volledig naar mannen.³⁶⁹ In *The Full Monty* is er inderdaad geen vrouw in de working-class groep op zich te bespeuren. Toch moet er genuanceerd worden dat de muziekbond in *Brassed Off* wel één vrouwelijke muzikant bevat: Gloria. Verder is de argumentatie van Hill hierin relevant, hoewel hij opperde dat er een klemtoon lag op mannelijke working-class protagonisten. Zijn argumentatie is dat de mannelijke groep in het corpus niet traditioneel (mannelijk, blank en heteroseksueel) is samengesteld: de groep in *The Full Monty* bestaat onder meer uit het zwarte personage Horse en twee mannen die een homoseksuele relatie aangaan.³⁷⁰ Blandford gaat nog een stap verder. Zo voert hij als argument tegen het betoog van Monk dat ondanks het exclusief mannelijke gehalte van de groep, het geen traditionele blanke heteroseksuele groep is. Gaz is niet de typisch viriele working-class man, zoals bijvoorbeeld Albert Finney in *Saturday Night and Sunday Morning*. Hij heeft integendeel een kleinere en tenger gestalte.³⁷¹ Idem voor de subcultuur in *Trainspotting* waarin de personages Spud en Renton ook mager en spichtig zijn. Bovendien zijn er in *The Full Monty* working-class vrouwen – zonder daarom bij de groep strippers te horen - die iets te zeggen hebben over de beroepskeuze, de maatschappelijke status en het leven van hun partner. Hiermee is het volgende punt aangekondigd.

³⁶⁴ Griffin, “Good Girls, Bad Girls: Anglocentrism and Diversity in the Constitution of Contemporary Girlhood,” in *All About the Girl: Culture, Power and Identity*, ed. Anita Harris (London: Routledge, 2004), 33.

³⁶⁵ McRobbie, “Good Girls, Bad Girls? Female Success and the New Meritocracy,” 371.

³⁶⁶ Hill, “Failure and Utopianism,” 178-179.

³⁶⁷ Hallam, “Film, Class and National Identity,” 261.

³⁶⁸ Nicholas Abercrombie and Alan, *Contemporary British Society* (Cambridge: Polity Press, 1994), 172.

³⁶⁹ Monk, “Underbelly UK,” 282.

³⁷⁰ Hill, “Failure and Utopianism,” 178-179.

³⁷¹ Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-28.

Vrouwelijke inmenging in het leven van hun partner

Monk oppert dat de vrouwelijke personages van *The Full Monty* en in *Brassed Off* naar de achtergrond verdrongen zijn. Niet alleen zijn ze gering in aantal. Sterker nog, de mannen zoeken volgens Monk raad en steun in een exclusief mannelijk collectief.³⁷² Maar Hill relativeert terecht dat er hier gradaties zijn. In *Brassed Off* ligt het succes gedeeltelijk bij vrouwen: Gloria wordt toegelaten in de fanfareband (en is hierbij een muzikale aanwinst) en sommige vrouwen van de bandleden komen mee supporteren. In *The Full Monty* is het beeld ook genuanceerder. Sommige working-class vrouwen, zoals de ex van Gary en de vrouw van Gerald, worden geassocieerd met consumentisme (van overbodige luxegoederen) en met een torenhoge ambitie om de sociale ladder te beklimmen. Hierbij projecteren deze personages hun ambities op hun (ex)-partners: Gaz en Gerald, die hierop steun zoeken bij hun kameraden. Jean, de vrouw van Dave, wordt echter sympathieker afgebeeld.³⁷³ Jean beïnvloedt de beslissing en keuze van haar man om wel deel te nemen aan de stripact. Dankzij haar steun en vertrouwen participeert Dave uiteindelijk wel in de stripact. Bovendien brengt ze haar vriendinnen mee naar de performance van haar man. Op deze manier bevordert haar tussenkomst het welslagen van het mannelijke collectief en zijn onderneming. Blandford beweert dan ook terecht dat, hoewel de vrouwelijke personages zich eerder op de achtergrond bewegen, ze toch zwaarder in het verhaal doorwegen dan Monk suggereert. De vrouw van Gerald en Mandy, de ex-vrouw van Gaz, worden inderdaad negatief geportretteerd omdat ze hun tomeloze materiële en sociale ambities handhaven ondanks de financiële problemen van hun echtgenoten. Mandy en Gerald's vrouw draaien evenwel bij naar het einde van de film. Ze komen naar de stripact en moedigen Gaz en Gerald aan.³⁷⁴

³⁷² Monk, "Underbelly UK," 282.

³⁷³ Hill, "Failure and Utopianism," 178-179.

³⁷⁴ Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-28.

Besluit filmisch discours

Concluderend uit dit eerste discours kan gesteld worden dat mannen en vrouwen op een genuanceerde manier afgebeeld worden in *The Full Monty*. De film speelt zich af in Sheffield, wanneer verscheidene bedrijven uit de staalindustrie zijn gesloten en vooral veel mannen hun werk zijn verloren (ondanks enkele initiatieven van de lokale overheden). De working-class mannen die zonder job zitten, passen zich met moeite aan, aan hun nieuwe situatie: ze zijn depressief, lusteloos, hebben potentieproblemen en zijn zwaarlijvig. Sommigen hebben zelfs de neiging om zelfmoord te plegen. Deze mannen zijn niet meer de traditionele working-class mannen uit de vroegere working-class films, die trots waren op hun werk en een gespierd lichaam hadden. Het gebruik van streektaal, slangwoorden en het occasionele vloeken zijn nog de laatste restanten van een mannelijke working-class cultuur.

Vrouwen bezetten een groter deel van de arbeidsmarkt, hoewel daarvan niet veel merkbaar is in *The Full Monty*. Er zijn weinig vrouwen aanwezig in deze film en van hun werkomstandigheden is er weinig of niets te zien. Hun belang in het verhaal is evenwel groot. Ze nemen belangrijke beslissingen in het gezin en in het leven van hun partner. Ook steunen zij hun mannen in het nemen van initiatieven. Sommige vrouwen worden eerder negatief geportretteerd; ze hebben tomeloze ambities terwijl ze neerkijken op de situatie van hun man. Bovendien hechten ze belang aan consumentisme en dat in tijden van financiële moeilijkheden. Ook deze vrouwen draaien echter bij op het einde van de film en steunen hun partners in de stripgroep. In het volgende discours wordt nagegaan of er in deze weergave van 'gender relations' een counterdiscours verweven is in *The Full Monty*.

1.3 Het ideologisch discours in *The Full Monty*

In het tweede discours wordt de mate van discours/counterdiscours over het thema van 'gender relations' in *The Full Monty* besproken plus de ideologieën die achter het uitspelen van het thema 'gender relations' zitten. Daarna wordt geanalyseerd of deze vormen van discours/counterdiscours stilistisch gezien via mimesis of interpretatie worden afgebeeld. Hiervoor worden de narratieve stijl en formele stijkenmerken als mise-en-scène, camerabewegingen, montage en het gebruik van diëgetische en non-diëgetische muziek geanalyseerd.

1.3.1 Discours en counterdiscours in *The Full Monty*

Onder 1.3.1 wordt de mate van discours en counterdiscours wat betreft 'gender relations' in *The Full Monty* besproken. Eveneens wordt hier de weergave van 'gender relations' in *The Full Monty* bekeken vanuit de ideologieën verweven in politieke retoriek ten tijde van de productie en van het verhaal van *The Full Monty*. In 1.3.1.1 worden de twee subthema's van *The Full Monty*, zoals besproken in het filmisch discours, samen genomen.

1.3.1.1 Working-class mannen en working-class vrouwen in hun nieuwe rol

'Vrouwelijke ambities als oorzaak of gevolg van de economische teloorgang' en 'het herwinnen van mannelijk zelfrespect en het aansterken van mannelijke waarden' zijn de twee inhoudelijke items die hier besproken worden. Voor de bespreking van deze twee items wordt de mate van discours en counterdiscours in *The Full Monty* overlopen.

Vrouwelijke ambities als oorzaak of gevolg van de economische teloorgang

Voor dit item worden de meningen weergegeven van Lockett en Monk. Volgens Lockett zijn *The Full Monty* en *Brassed Off* films waarin de blanke mannelijke working-class personages hun 'wereld' verliezen: deze mannen verliezen hun job, terwijl hun (ex-) vrouwen wel werk hebben. De working-class mannen krijgen volgens Lockett hierbij een vrouwelijk bad: ze kijken meer naar hun uiterlijk en hun lichaam. Daarenboven verliezen ze hun typische mannelijke plaatsen: vrouwen bezoeken de pub en urineren rechtstaande in het mannentoilet van de pub. Volgens haar wijst de film met een beschuldigende vinger naar de vrouwelijke working-class personages met hun drang naar consumptisme, hun sociale aspiraties en met hun kritiek op de financiële problemen van hun (ex-) mannen. Working-class vrouwen worden volgens Lockett dan ook negatief beoordeeld in deze film.³⁷⁵ Zoals de ex-vrouw van Gaz die met haar nieuwe partner in een middenklasse buurt woont en erop aandringt dat Gaz onder haar supervisie in de fabriek komt werken. Of zoals de vrouw van de werkloze Gerald die continu met creditcards op stap is (om kleren en cosmetica te kopen), dure reizen boekt en vaak onder de zonnebank ligt. Op deze manier wordt armoede gekoppeld aan het 'onechte' van de vrouwelijke cultuur en de destructieve kracht die hiermee gepaard gaat.³⁷⁶ Het probleem met dit betoog is dat Lockett een te sterk oorzakelijk verband ziet tussen armoede en het door haar bestempelde 'onechte' van de vrouwelijke cultuur. In de films van het corpus wordt duidelijk naar economische oorzaken verwezen (onder andere de fabriekssluitingen en het verdwijnen van de traditionele zware industrieën) en naar het economische beleid onder de conservatieve regeringen van de jaren 80 en 90

³⁷⁵ Lockett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94-98.

³⁷⁶ Ibid.

(zie inleidend hoofdstuk), met name in *Brassed Off* (zie infra). In deze film wordt tweemaal een speech afgestoken tegen het beleid van de conservatieve regering. In *The Full Monty* zijn dergelijke verwijzingen eerder subtiel, namelijk via de stileren van de film, zoals later in het ideologisch discours wordt aangekaart. Maar de verwijzingen zijn er wel degelijk. Wel betreuren de working-class mannen in *The Full Monty* dat hun mannelijke leefwereld zou verdwijnen. De opmerking van Gaz – nadat hij een vrouw zag urineren in een mannentoilet – dat mannen ‘uitgestorven dinosaurussen’ zijn is hierin heel illustrerend. Wellicht beschouwen ze ook de usurpatie van hun leefwereld door working-class vrouwen als een gevolg van de bovenvermelde economische oorzaken. Maar dat is niet hetzelfde als vrouwen en hun ‘onechte’ natuur van consumptisme en hun tomeloze ambities bestempelen als de oorzaak van de problemen van de working-class mannen. Bovendien negeert Luckett de sympathieke afbeelding van enkele working-class vrouwen: het personage van Jean in *The Full Monty*, die haar echtgenoot aanzet tot het nemen van initiatieven en die uiteindelijk het succes van het mannelijke collectief mee beïnvloedt. Ook Gloria heeft een sympathieke rol in *Brassed Off*. Ze wordt in de ‘brass band’ toegelaten, weliswaar omdat haar grootvader bevriend was met bandleider Danny, maar ook omwille van haar kwaliteiten als muzikante.

Brassed Off en *The Full Monty* produceren ook volgens Monk een sterke nostalgische hunkering naar de verloren homosociale gemeenschappen en sterke band tussen working-class mannen. Deze hernieuwde of herstelde band lost de sociaaleconomische problemen niet op, merkt Monk terecht op. Maar wat de herstelde band volgens haar wel doet in beide films is de mannelijke protagonisten herstellen in hun hoop en zelfvertrouwen. En die waren ze, aldus Monk, verloren door de onderdrukking van vrouwen. Monk haalt echter oorzaak, gevolgen en oplossingen door mekaar. De verzwakking van de rol van de man als kostwinner en gezinshoofd is in de film gekoppeld aan de sociaaleconomische context en niet aan een ‘coup’ van vrouwen op de arbeidsmarkt zoals Monk beweert. Maar Monk gaat nog een stap verder dan Luckett: volgens haar is er in de working-class films van het corpus een terugkeer naar het gevoel van gemeenschap, collectieve actie en vooral een geobsedeerde focus op blanke werkloze mannen: het zijn hun gevoelens, hun angsten en hun spijtbetuigingen rond de verwatering van mannelijke en vrouwelijke rolpatronen die in beeld worden gebracht.³⁷⁷ Het beeld dat Monk schetst, klopt niet helemaal. Jean in *The Full Monty* lijdt ook onder de apathische houding van haar echtgenoot Dave: hun seksleven is quasi onbestaande. De vrouw van Gerald ondervindt uiteindelijk ook de economische gevolgen van zijn werkloosheid. In *Brassed Off* gebeurt er iets analoogs: het gezin van Phil (de zoon van Danny) valt uit mekaar als gevolg van zijn werkloosheid en de gevolgen ervan voor zijn vrouw en kinderen zijn duidelijk merkbaar.

Het herwinnen van mannelijk zelfrespect en het aanhalen van mannelijke waarden

De argumentaties hieromtrent van Hill, Hallam, Monk en Blandford worden overlopen. Volgens Hill ligt de herontdekking van trots en waardigheid van de hoofdpersonages – ondanks de moeilijke omstandigheden waarmee ze worden geconfronteerd – in de steun, solidariteit en het respect die ze krijgen van de mannelijke groep. Dave loopt weg van zijn nieuwe job als bewakingsagent in de supermarkt en loopt recht naar zijn makkers van de stripact. Gaz wijst een job, aangeboden door zijn ex-vrouw af, ten voordele van de steun en het respect van de mannelijke stripgroep. Toch lijkt het te eenvoudig om alle steun en respect toe te wijzen aan het mannelijke collectief. Zo verandert Mandy, de ex-vrouw van Gaz, haar houding op het eind van de film en steunt ze Gaz tijdens de stripact, de vrouw van Dave geeft de hele film lang steun en advies aan haar echtgenoot.³⁷⁸ Bovendien zit er een

³⁷⁷ Monk, “Underbelly UK,” 276-282.

³⁷⁸ Hill, “Failure and Utopianism,” 178-179.

contradictie in de argumentatie van Hill. Zo oppert hij dat het herwinnen van zelfrespect in het herontdekken van de solidariteit en mannelijkheid van de groep ook inhoudelijk gekoppeld moeten worden aan het feit dat ze mannelijke strippers zijn. Maar het beroep van stripper is een beroep dat traditioneel met vrouwen wordt geassocieerd en het is net deze associatie die te zien is in de uitoefening van dit beroep door de groep mannen in *The Full Monty*. De strippers worden geconfronteerd met hun uiterlijk en met wat anderen (in dit geval vrouwen) denken over hun naakte lichaam. Dit is een omgekeerd rollenpatroon. Dave vindt zichzelf zwaarlijvig, Lomper vindt zijn borstkas te mager en Horse maakt gebruik van een 'penisvergroter'. Op het einde van de film echter ziet de kijker de geslachtsdelen niet, wellicht om de waardigheid van de karakters te bewaren (zie hiervoor verder, in het ideologisch discours). Als dus de steun van de working-class mannen in de solidariteit ligt van de mannelijke groep, zoals Hill beweert, dan wordt die groep mannen alleszins met verscheidene traditionele elementen van de vrouwelijke leefwereld geconfronteerd.

Voor Hallam plaatsen de working-class georiënteerde films van de jaren 90 de mannelijke arbeiders, letterlijk qua locatie, in het huishouden en daarna bij hun vrienden.³⁷⁹ Omdat deze mannen niet kunnen aarden in hun nieuwe omgeving, zoeken ze hun toevlucht in de mannelijke solidariteit van de stripgroep. De mannelijke working-class personages lijden aan angst, vervreemding, machteloosheid, financiële zorgen en impotentie. Bijgevolg volgens Hallam worden deze mannen eerst op een meelijwekkende manier afgebeeld: als overbodig op de werkvloer en 'emotioneel achterlijk' ten aanzien van hun huisgenoten. Vervolgens 'vluchten' ze naar hun vriendengroep. Dit produceert beelden van mannelijkheid in crisis die de vreedzame en helende bedoelingen van de mannelijke groep nog extra benadrukt. Mannelijke solidariteit en mannelijk samenzijn krijgen een positieve associatie: zowel *The Full Monty* als *Brassed Off* hebben volgens Hallam een hartverwarmend en vrolijk happy end, gebaseerd op de kunde van de groep om als entertainers collectief te handelen en te slagen.³⁸⁰ Het 'emotionele achterlijke' in de argumentatie van Hallam is echter overdreven. Dave en Gerald praten uiteindelijk (weliswaar noodgedwongen) met hun vrouwen over hun problemen. Hetzelfde geldt voor het zogenaamde happy end. Niets zegt dat de dag na de stripact alles zal opgelost zijn.

De problemen van de mannen in *Brassed Off* en *The Full Monty* hebben volgens Monk deels te maken met hun relatie met vrouwen (zie supra). Hun angsten hebben eerder betrekking op hun uiterlijk en hun angst om door (hun) vrouwen te worden afgewezen, dan door moeilijke financiële en economische omstandigheden. Bijgevolg ligt de oplossing in de relatie met vrouwen anders te bekijken of beter gezegd de emotionele band onder de mannen (en de mannelijke waarden) terug aan te halen. Vrouwen hebben namelijk hun rollen en territoria toegeëigend. Monk vindt dus, net zoals Luckett, dat in deze films de economische problemen en de armoede van mannen als een probleem van een gebrek aan mannelijk zelfvertrouwen wordt afgeschilderd en als een probleem van verdrukking door vrouwen. Maar naar het eind van de film wordt volgens Monk het evenwicht terug hersteld: de band (de cultuur, waarden en normen) tussen de mannen die vroeger geassocieerd werd met de werkvloer was bedreigd maar wordt daarna terug hersteld. Vrouwen blijken nog altijd mannen nodig te hebben: de vrouw van Dave en zelfs de ex-vrouw van Gaz en de vrouw van Gerald komen allemaal opdagen tijdens de show. Mannen hebben bovendien ook elkaar nodig (zie in dit verband ook de homoseksuele relatie tussen Guy and Lomper). Zonen hebben hun vaders nodig: een onderliggend thema in *The Full Monty* (Gaz die er alles aan doet om de relatie met zijn zoon Nathan te verbeteren) maar ook in *Brassed Off*, waar drie generaties mannen te zien zijn wiens relatie verstoord dreigt te geraken (bandleider Danny, zijn zoon Phil en zijn kleinzoon).³⁸¹ Deze stelling van Monk kan gerelativeerd worden met de mening hierover van Blandford. De strippers ondergaan volgens hem als het ware een 'vrouwelijke kuur': ze letten op hun

³⁷⁹ Hallam, "Class and National Identity," 261.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Monk, "Underbelly UK," 282.

uiterlijk, op hun voeding en ondergaan voyeuristische blikken op hun lichaam.³⁸² Dit ondergraaft de stelling dat in *The Full Monty*, volgens Monk, de problemen van mannen worden gekoppeld aan de onderdrukking door vrouwen en dat de oplossing ligt in het herbevestigen van de mannelijke solidariteit en het herstellen van het evenwicht tussen mannen en vrouwen. Er is geen traditionele groep van mannen meer en er zijn ook geen traditionele mannelijke waarden meer door het vrouwelijke bad dat de working-class mannen ondergaan. Bijgevolg kan die traditionele band volgens Blandford niet zomaar hersteld worden.

1.3.1.2 Working-class mannen en vrouwen in vroegere Britse working-class films

Achtereenvolgens komen onder deze paragraaf de volgende periodes aan bod: de vroege Britse cinema tot 1939, de Britse New Wave films van de jaren 50 en 60, de working-class films van de jaren 80 en van de jaren 90. De bedoeling van dit overzicht is om na te gaan hoe in eerdere working-class films het thema van 'gender relations' wordt weergegeven en welke ideologische waarden hierin spelen.

De vroege Britse cinema tot 1939

Voor deze periode wordt naast working-class films ook working-class fictie besproken. De working-class fictieliteratuur in deze periode produceert immers enkele types van vrouwen die ook in working-class films van deze en andere periodes voorkomen.

In zijn dissertatie over de working-class en de Britse filmindustrie tussen 1929 en 1939 produceert Shafer een tabel met beroepen die working-class personages uitoefenen in working-class films, met beroepen als 'miner', 'flowergirl', 'typist', enz. Hoewel zijn tabel bestaat uit een opsomming van beroepen en dus niet helemaal de lading dekt van activiteiten van working-class personages op het witte doek, zegt zijn lijst wel iets over de verhouding tussen mannen en vrouwen. Het overgrote deel van zijn beschrijving slaat immers op beroepen van het mannelijk geslacht. Naaister, kassierster, telefoniste, verkoopster en bloemenmeisje zijn de enige vrouwelijke beroepen in zijn opsomming. Hiertegenover staan meer dan dertig termen die op mannelijke beroepen betrekking hebben.³⁸³ Hiermee geeft Shafer terecht aan dat in deze periode van de Britse cinema de narratieve focus voornamelijk op working-class mannen ligt. Maar, hoewel er een klemtoon op mannelijke working-class personages lag, bestonden er wel degelijk beelden van belangrijke vrouwelijke personages in working-class films in de jaren dertig. Deze belangrijke vrouwelijke personages kunnen zowel vrouwen uit de arbeidersklasse als uit de hogere klassen zijn. In *Goodnight Vienna* (Herbert Wilcox, 1932) bijvoorbeeld wordt de zoon van een generaal die, hoewel hij verloofd is met een gravin, verliefd op een meisje dat in een bloemenwinkel werkt. In deze film komt het vrouwelijke personage uit de working-class. In de volgende twee films komen de vrouwen uit de hogere klassen, maar is er –respectievelijk – een mannelijke working-class protagonist en een hele working-class gemeenschap. *King of the Ritz* (Carmine Gallone & Herbert Smith, 1933) handelt over een portier die de juwelen van een weduwe redt en de titel van hertog krijgt. *The Citadel* (King Vidor, 1938) over een jonge arts die in een mijnstad werkt (zijn eerste job) en daar ontdekt dat de mijnwerkers te kampen hebben met een hardnekkige hoest. Samen met zijn vrouw, een lerares, gaat hij op onderzoek en constateert dat stof op termijn tuberculose veroorzaakt.³⁸⁴

³⁸² Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-29.

³⁸³ Shafer, *Enter the Dream House*, 86-87.

³⁸⁴ Ibid., 109.

Waar Shafer minder aandacht aan schenkt, is de soms stereotiepe afbeelding van vrouwelijke working-class karakters in deze periode. In de jaren 30 werden, volgens Beynon, diverse populaire Britse komedies geproduceerd met vrouwelijke working-class personages. Deze films stellen een aantal stereotiepen tentoon: typische stoïcijnse huisvrouwen, blond, weelderig van vorm en vaak niet al te snugger.³⁸⁵ Bovendien werd volgens Williamson vóór de New Wave films (de volgende periode die wordt besproken), het verhaal van deze vroege working-class films zelden in gang gezet door deze vrouwelijke personages.³⁸⁶ Ook werd het werk van working-class vrouwen (wanneer ze geen huishoudelijk werk deden), weinig in beeld gebracht. Zelfs 'lichte' manuele arbeid, zoals de confectie van kleding, een beroepsactiviteit die in de jaren dertig werd uitgeoefend in fabrieken ten westen van Londen, werd nauwelijks getoond op het witte doek.³⁸⁷ Ook zijn vrouwelijke working-class personages soms een onwetend slachtoffer van mannen die hun seksualiteit en viriliteit gebruiken als middel voor sociale mobiliteit.³⁸⁸ In deze periode komen er namelijk regelmatig klassenoverschrijdende romances voor in speelfilms waarbij rijke mannen een relatie aangaan met vrouwen uit de arbeidersklasse. Voorbeelden hiervan zijn *His Lordship Regrets* (Claude Hubert, 1938) en *Rolling in Money* (Albert Parker, 1934). Telkens wordt er in deze films een rijke protagonist uit de hogere klasse opgevoerd die zijn fortuin verliest en een relatie aangaat met een vrouw uit de working-class om niet berooid op straat te moeten leven.³⁸⁹ Omgekeerd kan echter ook: in *Love on the Dole* (John Baxter, 1941) wordt een meisje van lage komaf de minnares van een man uit de hogere klasse zodat ze de rest van haar (werkloze) familie kan helpen.³⁹⁰

In de Britse fictieliteratuur van de jaren 30 verschijnen volgens Haywood geregeld twee types van vrouwen: de respectabele meisjes of vrouwen (meestal huisvrouwen) en de verleidelijke 'fallen woman': een vrouwelijk personage dat in alles meer vrijheid tentoon spreidde: roken, drinken en ook meer seksuele vrijheid, tot zelfs het verkopen van haar lichaam.³⁹¹ In de film *A Girl of London* (Henry Edward, 1925) zijn beide types terug te vinden. In één bepaalde scène danst de viriele working-class held met zijn sensuele danspartner. Tegelijkertijd komt de respectabele heldin de scène op en voelt zich bedreigd door de dansende verleidster.³⁹² Het boek 'The Gate of a Strange Field' van Harold Heslop (1929) bevat twee sterke vrouwelijke personages die hun lot in eigen handen nemen en een toekomst als huisvrouw en moeder afwijzen. Waar Heslop nog geen vrouwelijk hoofdpersonage in zijn roman opvoerde, was dat wel het geval in het boek 'This Slavery' (1925) van Ethel Carnie Holdsworth waarin het wel en wee van twee working-class zussen gevolgd wordt. Dit laatste toont volgens Gledhill (hoewel ze hier geen verklaring voor geeft) aan dat de Britse working-class films niet altijd synchroon lopen met de Britse

³⁸⁵ Beynon and Rowbotham, "Handing on Histories," 16.

³⁸⁶ Hier, lopen volgens Beynon, working-class films achter op working-class fictie-literatuur. Maar ook op theater. De toneelstukken van respectievelijk Shelagh Delaney en Ann Jellicoe waar later *A Taste of Honey* (Tony Richardson, 1961) en *The Knack* (Richard Lester, 1965) op werden gebaseerd, tackelden al thema's rond rolpatronen en seks. In de eerstgenoemde film geraakt een jong meisje zwanger van een zwarte zeeman (een van de eerste keren dat een zwart personage in working-class films in beeld kwam) en sluit vriendschap met een homoseksuele man. Beynon and Rowbotham, "Handing on Histories," 42.

³⁸⁷ Judith Williamson, "In Conversation," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001), 100-102.

³⁸⁸ Gillett, "The British Working-Class in Postwar Film," 15. Shafer, "Enter the Dream House," 212-213.

³⁸⁹ Ibid., 213.

³⁹⁰ Gillett, "The British Working-Class in Postwar Film," 17-19.

³⁹¹ Haywood, "Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting," 28. In de Hollywoodfilm van de jaren twintig wordt deze 'fallen woman' ook wel een 'flapper' genoemd. Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 417.

³⁹² Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (Oxford: Basil Blackwell, 1989), 234-235.

working-class fictieliteratuur van die periode.³⁹³ In deze fictieliteratuur kan de drijvende narratieve kracht in het verhaal van de vrouwelijke working-class personages komen, met een expliciete kijk op hun werkervaringen. In working-class films van die tijd ligt de narratieve focus eerder op mannen en hun werksituatie en hun werkervaring.³⁹⁴ Waar working-class georiënteerde werken van fictieliteratuur en working-class films van deze periode wel overeenkomen, is in de representatie van de seksualiteit van de working-class. Film én literatuur leggen de nadruk op de potente en viriele man als het embleem van de working-class. Het feit dat, verscheidene decennia later, in *The Full Monty*, het personage Dave last heeft van impotentie is dan ook vrij uniek. Het topic van mannelijke impotentie is eerder atypisch voor working-class films of romans. Een uitzondering is 'Sandwichman' (1937) van Walter Brierley, waarin het hoofdpersonage Jack twijfelt aan zijn capaciteiten als vader en rolmodel voor zijn zoon maar ook zich te impotent voelt om zijn vrouw Jane te beschermen. Dit is een zeldzaam voorbeeld van gevoelens van impotentie bij een mannelijk working-class personage.³⁹⁵

Na WOII tot de Britse New Wave

Voor deze periode wordt eerste de weergave van working-class vrouwen in de working-class films besproken, daarna de weergave van working-class mannen. De Britse maatschappij ten tijde van de New Wave films was volgens Hill onderhevig aan grote veranderingen en dit op verschillende fronten. Zo stijgt tussen 1951 en 1961 het aantal getrouwde vrouwen op de Britse arbeidsmarkt van 6.620.000 in 1947 naar 7.650.000 in 1957. Tegelijk ontstond er meer tijd voor ontspanning en vrijetijdsbesteding naast arbeid. Er was meer welvaart, het consumentisme (van onder andere reizen, tv-sets, wasmachines en cosmetische producten) groeide en er waren andere opvattingen rond moraliteit, seksualiteit en familie. Hierbij werd een huwelijk volgens Hill niet langer als noodzakelijk beschouwd om een seksuele relatie te hebben of om kinderen te krijgen. Ook het afwisselen van seksuele partners (door zowel mannen als vrouwen) werd niet meer als uitzonderlijk beschouwd.³⁹⁶ Omwille van deze veranderingen drongen zich volgens Hill nieuwe representatievormen van de working-class op.³⁹⁷ In working-class films van vlak na WO II komen working-class vrouwen dan ook meer naar de voorgrond. *Dance Hall* (Charles Crichton, 1950) handelt over de belevenissen op en naast de werkvloer van vier working-class vrouwen. Drie van de vier vrouwen zijn niet gelukkig in hun leven en in hun relatie met hun mannelijke partner. Zowel thuis als in de danszaal (hun vrije tijdsbesteding) zijn er conflicten. Deze conflicten worden afgewisseld met beelden van de werkervaringen van vrouwen in de fabriek. *It Always Rains on Sunday* (Robert Hamer, 1947) gaat over een veroordeelde crimineel die uit de gevangenis weet te ontsnappen en zich schuilhoudt in het huis van een ex-vriendin van hem.³⁹⁸

In de periode van de New Wave films is er nog meer aandacht voor vrouwelijke working-class personages en thema's. Niettemin hebben vrouwen nog steeds niet de narratieve rol die aan working-class mannen wel wordt toebedeeld, op enkele sterke vrouwelijke personages na. Vaak zijn deze vrouwen echter brave echtgenotes en moeders. Deze vrome vrouwen (met een iets hoger aanzien) lokken soms de mannelijke held in een huwelijk door opzettelijk zwanger te geraken. Soms worden er ook seksueel actieve en meer onafhankelijke vrouwelijke personages (onafhankelijk van een

³⁹³ Gledhill, *Reframing British Cinema 1918-1928*, 131-132.

³⁹⁴ Haywood, *Working-Class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 45.

³⁹⁵ Ibid., 44.

³⁹⁶ Hill, *Sex, Class and Realism*, 16.

³⁹⁷ Ibid. Landy, *British Genres. Cinema and Society, 1930-1960*, 432.

³⁹⁸ Ross McKibbin, *Classes and Cultures: England, 1918-1951* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 454-455. Gillet, 2003: 17-19

echtgenoot) opgevoerd. Deze personages komen later in het verhaal in moeilijkheden: de zogenaamde 'fallen woman'. Zo zijn er buitenechtelijke liaisons waarvoor de betrokken vrouw op het einde van de film gestraft wordt. De gevallen vrouw die voor haar zonden (overspel, het opbreken van haar eigen of andermans huwelijk) gestraft wordt door terug tot het stereotype van vrome huisvrouw gereduceerd te worden.³⁹⁹ Deze brave huisvrouw wordt hierbij vaak gekoppeld aan het groeiende consumentisme. Een voorbeeld hiervan vinden we in het personage van Diana in de film *Darling* (John Schlesinger, 1965), een prototype van een immer consumerende vrouw. Met het thema van prostitutie wordt het personage van de 'gevallen vrouw' nog intenser weergegeven. Zoals in de films *The Flesh is Weak* (Don Chaffey, 1957), *Passport to Shame* (Alvin Rakoff, 1959) en *The World Ten Times Over* (Wolf Rilla, 1963) waarin het thema van prostitutie centraal staat en het personage van de 'fallen woman' opduikt.⁴⁰⁰ In *A Taste of Honey* (Tony Richardson, 1961) en *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960) keren volgens Hill beide types van vrouwelijke personages terug.⁴⁰¹ De vrouwen met een lagere status (het type van de 'fallen woman') geven volgens Hill de meeste seksuele bevrediging voor de working-class mannen. Hoewel de working-class man zich seksueel meer aangetrokken voelt tot deze 'fallen woman', kiest hij uiteindelijk toch voor de vrome (huis)vrouw, zoals Arthur in *Saturday Night and Sunday Morning*. Hierdoor zijn de mannelijke helden veilig ingesloten in een huwelijk. Dus ondanks de spannende keuze van de man tussen de twee soorten vrouwen op het einde van de film, is er een moreel en seksueel conservatisme met de klemtoon op het huwelijk en het gezin (meer over het conservatisme in de New Wave films in het inleidende hoofdstuk). Qua thematiek is er in de New Wave films een trend om die thema's aan te snijden die voor een groot stuk vrouwen aanbelangen: abortus, de introductie van de anticonceptiepil en menstruatie.⁴⁰² Maar ook thema's als de stabiliteit van het gezin en de dalende morele waarden (promiscuïteit en de stijging van het aantal echtscheidingen) verschijnen in deze working-class films. De eerder vermelde dichotomie in de vrouwelijke working-class karakters – ofwel behoren working-class vrouwen tot het type van de 'fallen woman' ofwel tot het type van de brave huisvrouw – staat lijnrecht tegenover de monolithische set van afbeeldingen van working-class mannen. Dé verpersoonlijking van de working-class man in die periode is volgens Hibbin de blanke viriele heteroseksuele man, zoals vertolkt door Albert Finney in *Saturday Night and Sunday Morning*. Albert Finney is als Arthur de verpersoonlijking van het seksuele roofdier, dat zich wil bevrijden uit het saaie bestaan van televisie kijken en consumentisme. Deze bevrijding vindt hij door er verschillende relaties op na te houden. Hoewel hij zich 'niet laat verslaan door de anderen' – een quote van hem waarbij hij doelt op het establishment en de autoriteiten – conformeert ook hij zich op het einde van de film. Hij trouwt met de vrome vrouw (en niet met de aantrekkelijke 'gevallen vrouw') en settelt zich in een voor die tijd typisch working-class huis, met terras en tuintje.⁴⁰³

Deze dramatische en narratieve superioriteit van mannen ten opzichte van vrouwen krijgt volgens Hill een hoogtepunt in *Alfie* (Lewis, Gilbert, 1966). Weliswaar geen New Wave film, maar een film waarin playboy Michael Caine zijn leven organiseert rond seksueel plezier. Het zijn de vrouwen die hiervoor het gelag betalen in deze speelfilm. Zij worden op een denigrerende manier gedomineerd door Alfie. Maar hoe groot de seksuele explicietheid ook is, er is nog steeds een behoefte aan morele en conservatieve oplossingen, vooral wanneer het gaat om vrouwelijke personages en de uiting van hun seksualiteit. In de New Wave films die een sterk vrouwelijk maar overspelig personage opvoeren, zoals in *A Taste of Honey* en in *Saturday Night and Sunday Morning* wordt deze vrouw herbevestigd in het huwelijk en het

³⁹⁹ Hill, *Sex, Class and Realism 1956-1963*, 124.

⁴⁰⁰ Ibid., 67-69.

⁴⁰¹ Ellis, *Visible Fictions* (London: Routledge & Kegan Paul, 1982), 48.

⁴⁰² Nina Hibbin, "One Thing Leads to Another," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001), 57.

⁴⁰³ Hibbin, *One Thing Leads to Another*, 57.

moederschap. Deze vrouwen worden in hun huiselijke omgeving en in hun rol als echtgenote, moeder en consument (terug) geplaatst.⁴⁰⁴ Dit bevestigt, zoals vermeld in het inleidend hoofdstuk dat de New Wave films vaak vooroordelen confirmeren in plaats van deze in vraag te stellen. Pas in de working-class films van de jaren 80 komt daar verandering in.

De jaren 80

Eerst worden de narratieve rollen en de representatie van working-class vrouwen, daarna die van working-class mannen in working-class films van deze periode besproken. De maatschappelijke context voor de jaren 80 werd eerder besproken in het inleidende hoofdstuk en onder 1.2.1 van het eerste discours, het filmisch discours, van deze filmanalyse.

In de jaren 80 krijgen working-class vrouwen niet alleen substantiëlere rollen op de arbeidsmarkt, maar ook in working-class films. Bovendien wordt het vrouwbeeld volgens Barber in een positiever daglicht geplaatst, vooral ten opzichte van het type van de gevallen vrouw in de New Wave films. Working-class vrouwen zijn vaak de enige kostwinner in huis en moeten ook voor het gezin zorgen. Working-class mannen zijn daarentegen doorgaans werkloos en terneergeslagen. In *Sammy and Rosie Get Laid* (Stephen Frears, 1988) bijvoorbeeld verzorgt Rosie haar werkloze man Sammy als een moederfiguur: ze staat niet enkel in voor het gezinsinkomen, maar ook voor het huishouden.⁴⁰⁵ Niet in alle films over de working-class krijgen vrouwen echter dezelfde belangrijke plaats toebedeeld. In meervoudig Oscarwinnaar *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) is er weinig plaats voor vrouwen in een door mannen gedomineerde wereld. Deze film blik, volgens Neale, nostalgisch terug naar de vooroorlogse maatschappij waarin er een traditionele rolverdeling heerste tussen de seksen.⁴⁰⁶ Hierin loopt deze film analoog aan diverse Hollywoodfilms van de jaren 80. In deze films, volgens Benshoff en Griffin, combineert de mannelijke held de uitdagingen van het feminisme met een verlangen om vrouwen terug op hun traditionele plaats in het huishouden te zetten. *Romancing the Stone* (Robert Zemeckis, 1984), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Steven Spielberg, 1985) en *Top Gun* (Tony Scott, 1986) zijn daar voorbeelden van.⁴⁰⁷ Maar in films als *Educating Rita* (Gilbert, 1983), *Business as Usual* (Barret, 1987) en *Letter to Brezhnev* (Chris Bernard, 1985) vormen vrouwen wel de narratieve spilfiguur: de ambities en verlangens van vrouwen staan hier centraal.⁴⁰⁸ De plot draait rond vrouwen en hun levenssfeer. Waar die levenssfeer in eerdere periodes vooral rond moederschap en het gezin draaide en zich bijgevolg thuis afspeelde, is dat in de jaren 80 films anders. De 'vrouwelijke plaatsen' zijn meer openbaar: publieke plaatsen, de straat – vroeger een mannelijke plaats die nu toegeëigend wordt door vrouwen – en af en toe hun werkplaats.⁴⁰⁹ Zo veranderen de door vrouwen gedomineerde working-class films van de jaren 80 enkele vroegere conventies, aldus Hill. Deze working-class films eindigen minder belerend en zijn duidelijker optimistischer dan de New Wave films voor wat betreft de toekomst van working-class vrouwen. In de New Wave films worden vrouwen vaak geconfronteerd met zelfopoffering en sancties als ze een verkeerde beslissing maken (zoals een buitenechtelijke affaire, zie supra). Aan het

⁴⁰⁴ Hill, *Sex, Class and Realism*, 162-166.

⁴⁰⁵ Barber, "The Films of Stephen Frears," 230.

⁴⁰⁶ Steve Neale, "Chariots of Fire, Images of Men," *Screen* 23 (1982): 47-53.

⁴⁰⁷ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 184-185.

⁴⁰⁸ Kathryn Dodd and Philip Dodd, "From East End to Eastenders," in *Come on Down?*, ed. Dominic Strinati and Stephen Wagg (London: Routledge, 1992), 122.

⁴⁰⁹ Pam Cook, "Melodrama and the Woman's Picture," in *Gainsborough Melodrama*, ed. Sue Aspinall and Robert Murphy (London: BFI, 1991), 18.

einde van working-class films van de jaren 80 worden dergelijke straffen gemedend.⁴¹⁰ Net zoals in eerdere periodes zijn er in de jaren 80 evenwel nog steeds weinig beelden van het eigenlijke werkende leven van working-class vrouwen.⁴¹¹ Op die manier blijven vele vrouwelijke working-class ervaringen volgens Williamson ongeregistreerd.⁴¹²

Wat de working-class man in de jaren 80 betreft, kan volgens Rutherford, gesteld worden dat het doorbreken van het beeld van de traditionele working-class man (de blanke, viriele, trotse heteroseksuele man, samen met zijn werkmakers afgebeeld in zijn werkplaats), dat begonnen was in de New Wave films uit de jaren 60 wordt verdergezet in de working-class films van de jaren 80. In de New Wave films werden er geen collectieve acties meer in beeld gebracht, wel individuele issues zoals de seksuele vrijheid van de working-class protagonist en zijn ontspanning na het werk. Er zijn weinig beelden van werksituaties of collectieve acties. In de jaren 80 begint in working-class films de afbeelding van een stedelijk en industrieel landschap in verval (vooral in het noorden van het land, zie analyse *Trainspotting*) neer te sijpelen. Een industrieel landschap, dat gekenmerkt wordt door werkloosheid, armoede, vervallen flatgebouwen en verlaten fabrieken. Bijgevolg (en dit is ook nieuw) is er vaak het beeld van de working-class man die niet werkt en depressief thuis zit. Alleen media en populaire cultuur (televisie kijken, muziek beluisteren, ...) lijken een kortstondige verlichting te bieden aan de gevolgen van werkloosheid en armoede. Dat is een verschil met de New Wave films van de jaren zestig waar er eveneens een vlucht is, maar dan van de afstompende effecten van consumentisme én massamedia (zoals het overmatig kijken naar televisie).⁴¹³ Het vaak wegvallen van zijn rol als broodwinner en hoofd van de familie leidde eveneens naar een identiteitscrisis voor de working-class man. De traditionele omschrijvingen van working-class mannelijkheid, zijn volgens Hill verdwenen in de jaren 80. De mannen in de jaren 80 films als *Business as Usual*, *Rita*, *Sue and Bob too* en *Letter to Breznev* worden gerepresenteerd als depressief, verward, minder seksueel agressief tot zelfs impotent, zwak en machteloos.⁴¹⁴ Bijgevolg zijn er in deze periode weinig working-class films die narratief rond mannen draaien. In die zin zijn *The Full Monty* en *Brassed Off* geen 'uitgestelde jaren 80 working-class films', zoals Hill en Brown beweren.⁴¹⁵ Hoewel deze twee films werkloosheid en industrieel verval linken aan het verlies van de traditionele mannelijke rol en identiteit, ligt de narratieve klemtoon wel op (het collectief van) mannen en niet op de vrouwelijke hoofdpersonages. Tot slot stelt Beynon vast dat mannen in de films uit deze periode wegvlugten voor de gevolgen van armoede. De plaats waarnaar ze vluchten, is binnen in hun huis, vaak in een sofa waarin ze gedeprimeerd naar televisie kijken. Vrouwen daarentegen willen een beweging weg van de traditionele vrouwelijke rollen, zoals echtgenote, huisvrouw en moeder en gaan buitenshuis werken. Het vanzelfsprekende van conventionele 'gender' rollen is bijgevolg verdwenen. Thema's die duidelijk te zien zijn in *Educating Rita* bijvoorbeeld. In feite is, volgens Beynon, hier het omgekeerde te zien van traditionele working-class films: het huiselijke was vroeger een belemmering voor working-class mannen, nu voor working-class vrouwen.⁴¹⁶ Ook in de Britse televisiereeks *EastEnders* (1985) is een gelijkaardige narratieve evolutie zichtbaar. Deze soapreeks kreeg, zoals May opmerkt, sinds het begin het label van een zo accuraat mogelijke voorstelling van de working-class weer te geven, namelijk in de afbeelding van vrouwen, homoseksuelen, zwarte en

⁴¹⁰ Hill, *British Cinema in the 1980's*, 166-168.

⁴¹¹ Williamson, "In Conversation," 101.

⁴¹² Ibid., 102. Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (London, Routledge, 1994), 136. Hill, *British Cinema in the 1980's*, 174.

⁴¹³ Jonathan Rutherford, *Who's That Man?*, in *Male Order: Unwrapping Masculinity*, ed. Rowena Chapman and Jonathan Rutherford (London: Lawrence and Wishart, 1988) 23.

⁴¹⁴ Hill, *British Cinema in the 1980's*, 166-168.

⁴¹⁵ Brown, "British Film Culture," 33. Hill, *British Cinema in the 1980's*, 168.

⁴¹⁶ Beynon and Rowbotham, "Handing on Histories," 16. Hill, *British Cinema in the 1980's*, 175-176.

Aziatische personages.⁴¹⁷ Traditioneel draaien, volgens Geraghty, Britse soaps meestal rond vrouwen, onder meer door de aantrekkingskracht van soaps op het vrouwelijke publiek. Er worden hechte gemeenschappen en families afgebeeld waarin vrouwen de spilfiguren vormen.⁴¹⁸ De verschillen met *The Full Monty* en andere films van het corpus zijn duidelijk: *EastEnders* bevat (zoals de working-class films van de jaren 80) meer vrouwelijke hoofdpersonages. Deze hebben, zoals Dodd vermeldt, ook meer cruciale scènes van zelfreflectie waarin vrouwen onderling hun problemen bespreken en uitpraten.⁴¹⁹ De overeenkomsten met de films van het corpus zijn dat het ook in *Eastenders* de vrouwen zijn die hun families overeind houden en de problemen trachten op te lossen. De werkloosheid van hun mannen lossen ze bijvoorbeeld op door zelf buitenhuis te gaan werken.⁴²⁰

De jaren 90

Eerst worden de rollen van de working-class vrouwen, daarna die van de working-class mannen voor deze periode besproken. Ook de maatschappelijke context (die van belang is voor het thema van gender relations) voor de jaren 90 werd eerder besproken in het inleidende hoofdstuk en onder 1.2.1 van het eerste discours, het filmisch discours, van deze filmanalyse. De working-class films van het corpus zijn volgens Beynon geen afspiegeling van de transformatie van de working-class (specifiek de vermeerdering van het aantal working-class vrouwen op de arbeidsmarkt, zie supra). Daarvoor zijn er in de films van het corpus te weinig belangrijke vrouwelijke hoofdrollen. Daarenboven zijn er te weinig beelden van de werkomgeving van vrouwen, op een enkele uitzondering na (in *The Full Monty*).⁴²¹ Op die manier kan er gesproken worden van een grote omissie in deze films. Weliswaar was er, zoals Lovell vermeldt, een dergelijke omissie ook in eerdere periodes van de Britse cinema (waar het beeld van de werkende man alomtegenwoordig was). Maar in deze periode valt het meer op omwille van de tijdsgeest: de toename van vrouwen in de Britse arbeidsmarkt en het belang van vrouwen als (enige) kostwinner in deze periode.⁴²² Dat wil echter niet zeggen dat vrouwen niet belangrijk zijn in de films van het corpus, maar de hoofdrollen zijn evenwel weggelegd voor de working-class mannen. Daarom claimt Beynon dat de films van het corpus een hunkering bevatten naar working-class films van voor de New Wave periode, onder andere de Ealing-films. Een periode van working-class speelfilms met collectieve acties en solidariteit, waarin vooral mannen voltijds waren tewerkgesteld, lid waren van een sterke vakbond en de kostwinner waren van het gezin. Meer hierover verderop in het ideologisch discours.⁴²³ Het monolithische beeld van de blanke zwoegende heteroseksuele man als verpersoonlijking van de working-class verdween dus vanaf de jaren 80. In de working-class films van de jaren 90 wordt deze trend verdergezet. Ook in de films van 'gevestigde waarden' als Loach en Leigh, ligt de nadruk op mannelijke hoofdpersonages en hun problemen, onder andere in *Riff Raff* (1991) en *My Name is Joe* (1998). Uitzondering hierop is de film *Secrets and Lies* (Mike Leigh, 1996) waarin een vrouwelijke hoofdpersonage te zien is uit de working-class. Boven op de vaak voorkomende omissie van belangrijke vrouwelijke hoofdpersonages en hun werkomgeving vallen, volgens Beynon, de working-class films van de jaren 90 vaak terug op oude stereotiepen in de working-class cultuur: een focus op (blanke) mannen,

⁴¹⁷ Jaquetta May, "The Social Side of Soap," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001), 212.

⁴¹⁸ Christine Geraghty, *Women and Soap Opera: a Study of Prime Time Soaps* (Oxford: Polity, 1991), 62-83.

⁴¹⁹ Dodd and Dodd, "From East End to Eastenders," 127-130.

⁴²⁰ Geraghty, *Women and Soap Opera*, 62-83. May, *The Social Side of Soap*, 211-220.

⁴²¹ Beynon, *Masculinities and Culture*, 76-79. Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 140-151.

⁴²² Terry Lovell, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure* (London, BFI, 1980), 95-96.

⁴²³ Beynon, *Masculinities and Culture*, 76-79. Gillett, *The British working class in postwar film*, 15-21.

hun onderlinge relatie en de relaties tussen vaders en hun zonen.⁴²⁴ Gaz vraagt zich in *The Full Monty* voortdurend af of hij wel een geschikt rolmodel is voor zijn zoon, Nate. Gaz zat al eens een gevangenisstraf uit en wordt opnieuw bij de kraag gevat (samen met de andere strippers) wegens vermeende zedenfeiten. Bijgevolg vraagt Gaz ook aan Nate of hij hem wel een goede vader vindt en of Nate überhaupt wel bij hem wil zijn. Het grootste verschil met de films van de jaren 80, is de trend (in de working-class films van het corpus) van working-class mannen om niet bij de pakken neer te blijven zitten.⁴²⁵ Er wordt actie ondernomen om uit de ellende te geraken. De acties en de ideologische waarden die achter deze acties schuilen, worden in 1.3.1.3 behandeld.

1.3.1.3 *The Full Monty*, met het mannelijk lichaam naar heterotopia: ideologieën, discours en counterdiscours

Na de besproken waarden en de vergelijkingen met eerdere working-class films, worden hier de ideologieën besproken achter de weergave van het thema van 'gender relations' in *The Full Monty*. Achtereenvolgens wordt het mannelijk lichaam als vervoermiddel naar heterotopia, *The Full Monty* als apolitieke film en *The Full Monty* als politieke film besproken.

Het mannelijk lichaam als vervoermiddel naar heterotopia

Volgens Laplace wordt in films als *The Commitments*, *Billy Elliot*, *Trainspotting*, *Brassed Off* en *The Full Monty* de mobiliteit van het menselijk lichaam van de working-class protagonisten benadrukt: mobiliteit in de zin van sociale mobiliteit, maar ook letterlijk in ruimte en geografie. Als er niets anders meer over is na het verliezen van een baan en als de werkloosheidsuitkering niet meer toereikend is, is er altijd nog het lichaam dat kan gebruikt worden om te 'ontsnappen'. Daarom dat volgens hem Renton in het begin van *Trainspotting* wegloopt van de politie, door de straten van Edinburgh. Daarom dat de protagonisten in *The Commitments* en *Brassed Off* hun stem en hun handen (voor het bespelen van hun muziekinstrumenten) gebruiken. Daarom dat Billy Elliot zich een weg naar zijn toekomst danst. En daarom dat de working-class protagonisten in *The Full Monty* lopen, joggen, dansen en uiteindelijk hun eigen lichaam gebruiken om geld en zelfrespect te verdienen. Laplace noemt dit een lichamelijke beweging naar heterotopia: "Heterotopia – the other place, or the place of otherness – involves the concept of a liberating space in which, (...) there is potential for an altered 'order of things'."⁴²⁶ Het menselijk lichaam verplaatst de working-class protagonisten in de bovenvermelde films volgens Laplace naar een 'andere plaats'; naar een plaats waar geld en zelfrespect te verdienen is. Hieronder wordt nagegaan of er aan deze fysische beweging een politiek statement gekoppeld is en zo ja, welke ideologische waarden hierachter verscholen zitten.

⁴²⁴ Beynon, *Masculinities and Culture*, 76-79.

⁴²⁵ Hill, "From the New Wave to the 'Brit-grit,'" 249-260. Monk, "Underbelly UK," 277-283.

⁴²⁶ Philippe Laplace, *Cities on the Margin, On the Margin of Cities* (Paris: Les Belles Lettres, 2003), 45-46.

The Full Monty, een apolitieke film?

Achtereenvolgens worden de meningen van Neuman, Zizek en Dave besproken in verband met het politieke gehalte van *The Full Monty*. Volgens Neumann is *The Full Monty*, in tegenstelling tot *Brassed Off*, een apolitieke film. In haar woorden: "This apolitical film suggests no collective response to economic and social inequities." Door tickets te verkopen voor hun stripteaseshow vinden de werkloze staalarbeiders individuele oplossingen voor hun individuele problemen. Zo vermeldt Neumann: "They fill immediate financial needs and regain some self-esteem. But the self-esteem seems hardly political, based as it is on displaying physical manhood rather than exercising political power."⁴²⁷ *Brassed Off* daarentegen protesteert, volgens Neumann, wel in naam van de hele groep van getroffen mijnwerkers, tegen ongelijkheid en een politiek wanbeleid: "If no solution is envisioned for the film's particular sacked workers, a solution for all workers is nevertheless demanded." Op een bepaalde manier is, volgens deze auteur, de toon in *Brassed Off* optimistischer dan in *The Full Monty*. In *Brassed Off* is er geen oplossing voor de working-class protagonisten, zelfs geen voorlopige oplossing. Maar in *The Full Monty* is het nog grimmiger: "(...) If the exploited classes, both men and women, are reduced to stripping for a living, Lord help us all."⁴²⁸ Deze stelling is echter overdreven want in de film is nergens de suggestie dat strippen dé oplossing is, laat staan voor mannen en vrouwen. Ook Zizek beklemtoont het apolitieke karakter van *The Full Monty*, in tegenstelling tot *Brassed Off*, waarvan Zizek zegt dat de film niet alleen politieke wantoestanden aanklaagt, maar waarin de working-class protagonisten ook tot het laatste moment doen waar ze goed in zijn, namelijk in een band spelen. De band, voor Zizek het laatste overgebleven symbool voor een industrie die verloren is gegaan. In *The Full Monty* is dit omgekeerd volgens Zizek: de working-class mannen geven geen politiek statement, ze geven het gewoon op en gaan zelfs zo ver dat ze zichzelf vernederen: "The heroism of the final gesture in *The Full Monty*, is not that of persisting in the symbolic form (playing in the band) when its social substance disintegrates but, on the contrary, of accepting what, from the perspective of the male working-class ethic, cannot but appear as the ultimate humiliation: readily giving away false male dignity."⁴²⁹ Hoewel dit ook kan geïnterpreteerd worden als een vorm van protest en dus een vorm van counterdiscours: de ultieme vernedering ondergaan om de eindjes aan mekaar te knopen. Ook het feit dat, in tegenstelling tot de film die uit dezelfde stal (Twentieth Century Fox) kwam – *Flashdance* waarin de working-class protagonist een vriendin ervan weerhoudt te strippen – de vrienden doorgaan met de stripact, is hierin heel illustrerend. Eigenlijk is dit een politiek statement. Meer hierover onder 1.4 bij de intermediale link tussen *The Full Monty* en *Flashdance*. Dave is enigszins milder in zijn oordeel. Voor hem kunnen de films *Brassed Off*, *Trainspotting*, *The Full Monty* en *Billy Elliot* qua representatie van working-class mannen gekoppeld worden aan een veranderde en complexe arbeidsmarkt en de weergave van deze complexiteit is een moeilijke opgave: "This is a world in which a 'growing complex of jobs and labour contracts' have combined with 'gender and ethnic difference' to produce a 'mosaic' of 'fragmented labour' that is not easy to represent in 'simple images'."⁴³⁰ Toch sluit ook Dave aan bij Zizek door *The Full Monty* voor een deel als apolitiek te omschrijven. Hij vergelijkt het politiekloze en berustende karakter van de film met bijvoorbeeld het sterke engagement van de televisiefilm *Dockers* (Bill Anderson, 1999). Een film over een staking van havenarbeiders in de haven van Liverpool: "What distinguishes the situation in this film (*Dockers*) from that found in *The Full Monty* is that there is no seemingly unarguable 'economic' premise grounding the narrative – what occurs to the workers is not presented as the result of inevitable

⁴²⁷ Anne W. Neumann, *Should You Ever Read Shakespeare? Literature, Popular Culture and Morality* (Sydney: University of New South Wales Press, 1999), 165.

⁴²⁸ Ibid., 164.

⁴²⁹ Slavoj Zizek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* (London, Verso, 2000), 352.

⁴³⁰ Dave, *Visions of England*, 61.

economic processes whose end point is redundancy.” Waarbij Dave verder het defaitistische beklemtoon in *The Full Monty*. In deze laatste film zijn de economische voorwaarden een gegeven, een feit waartegen er niet geprotesteerd wordt.⁴³¹ Toch, zoals verder bij de bespreking van de formele stijkenmerken (onder andere bij het toepassen van kadrage en het gebruik van bepaalde muziektracks) aangetoond zal worden, worden via subtiele verwijzingen deze oorzaken onder de aandacht van de kijker geplaatst. Ook dit is dan een vorm van counterdiscours.

***The Full Monty*, een politieke film: de ideologie van New Labour en de veranderde arbeidsmarkt**

Lockett, Hallam, Jordan, Street, Monk en Dave ontwaren wel een politiek gehalte in *The Full Monty*. Hun meningen over de afbeelding van de ideologieën van New Labour, onder Blair, worden hieronder besproken. De ideologie van New Labour onder Blair komt uitgebreider aan bod in de analyse van *Billy Elliot*, waarin het thema van sociale mobiliteit behandeld wordt. Onder dit punt alvast een korte weergave, te beginnen met het begrip ‘Cool Britannia’. ‘Cool Britannia’, draait rond een hippe ‘rebranding’ van Groot-Brittannië. Het oude imago van het Victoriaanse Groot-Brittannië, de ‘empire’, de kolonies en de industrialisatie werd vervangen door een imago van hipheid, moderniteit en eenheid door diversiteit: wat de problemen ook zijn, Groot-Brittannië is volwassen genoeg om ze aan te kunnen, ieder individu kan het maken door gebruik te maken van zijn wilskracht en ambitie.⁴³² Het credo van deze beweging draaide rond consumentisme (multimediaproducten, auto’s, het bezit van een huis met een tuin en het consumeren van cosmeticaproducten), rond zelfinitiatief en rond imago-opbouw. Vooral de onderliggende oproep tot een Britse eensgezindheid, de nadruk op zelfinitiatief (in plaats van collectieve acties en solidariteit) en het promoten van consumentisme is voor Hallam en Lockett essentieel in deze ideologische beweging.⁴³³ Een belangrijk begrip (naast Cool Britannia) is het mechanisme van de ‘Third Way’. Een essentieel kenmerk van de ‘Third Way’ is de positieve waardering van het marktmechanisme. De nadruk wordt gelegd op persoonlijke verantwoordelijkheid. Volgens Freeman dient in deze ideologie de overheid zo weinig mogelijk actief in te grijpen in de maatschappij. Burgers worden in de visie van de Derde Weg aangemoedigd om eerst zelf hun problemen proberen op te lossen, alvorens ze de overheid aanspreken. Volgens New Labour moest de welvaartstaat voorzien in hulp tegen armoede. Aldus vond New Labour dat de welvaartstaat zelf een deel van het probleem was en wilde ze de mensen stimuleren om zelf het heft in handen te nemen. Burgers moeten zich bekwamen en actief werken om hun omstandigheden te verbeteren. Tegelijk moet de staat niet alleen uitkeringen uitdelen, maar op een actieve manier de burgers aan werk en een stabiel inkomen helpen.⁴³⁴ Jordan voegt hier nog aan toe dat het aanvaarden van occasioneel werk en illegaal zwart werk door Britse arbeiders door deze ideologie in de hand werd gewerkt. Zo vermeldt hij: “There was simply no way to get poor people off benefits and back into the mainstream economy, or to live with the rules of mainstream society, so long as the cash-in-hand and petty criminal sectors prospered.”⁴³⁵ Volgens Street zit deze ideologie van New Labour onder Blair sterk verweven in *The Full Monty*, waarbij sociaaleconomische problemen, etnische verschillen en klassentegenstellingen door wilskracht en entrepreneurschap overwonnen kunnen worden: “*The Full Monty’s* sentimental populism in fact masked a Blairite fantasy whereby self-help can alleviate social deprivation and conceal the persistence

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Aaron Kelly, *Contemporary British Novelists*. Irvine Welsh (Manchester: Manchester University Press, 2005), 70-71.

⁴³³ Lockett, “Image and Nation in 1990s British Cinema,” 92. Hallam, “Film, Class and National Identity,” 261-262.

⁴³⁴ Michael Freeden, “The Ideology of New Labour,” *Political Quarterly* 70 (1999): 42-51.

⁴³⁵ Bill Jordan, *Social Work and the Third Way: Tough Love as Social Policy* (London: SAGE Publications, 2000), 32.

of deeper-seated ethnic and class divisions.”⁴³⁶ Ook Monk is van oordeel dat er een sterke link is tussen *The Full Monty* en de ideologieën van New Labour onder Blair: “(red: these films) can be read as calling on the assistance of superficial, multicultural images of collectivity in order, like New Labour, to banish an older world of class and class conflict, and move into a stylish, modernized future.” Verder vermeldt ze vooral wat de stripscene betreft: “(red: the strippers) transform themselves into paid performers in the ‘creative and entertainment industries’. This represents a Blairite celebration of neo-liberal entrepreneurialism which neglects the realities of working-class life.”⁴³⁷

Jordan bevestigt specifiek de weergave van occasioneel werk (als gevolg van de ideologie van New Labour) in *The Full Monty*. In de woorden van Jordan: “However much this shadow world might have been romanticized in (...) films like *The Full Monty*, *Trainspotting* and *Brassed Off*, the fact that undeclared cash work and dealing gave payoffs (in the short run) so superior to formal employment meant that the vicious circle of hypercasualization could not be broken.”⁴³⁸ Het personage Guy in *The Full Monty* doet effectief aan occasioneel zwart werk; hij installeerde bijvoorbeeld de badkamer van Gerald. Dave, die in sommige elementen van *The Full Monty* wel degelijk een politiek gehalte ontwaart, sluit met zijn mening hierbij aan. Voor hem situeren de weergegeven waarden, over het zoeken naar werk in *The Full Monty*, zich dicht bij de ideologie van New Labour onder Blair: “In its representation of the glittering trajectory of individual talent and succes as an adequate answer to structural social problems, which are (...) peremptorily forgotten about in this film.” Toch maakt hij de terechte opmerking dat in deze films de connectie tussen werk en entertainment ook een afspiegeling is van een evolutie in de gehele westerse economie (met andere woorden een evolutie die verder gaat dan alleen de ideologie van New Labour): “Rather than just being an evasion of economic realities, ‘entertainment’ can also be thought about in these films as providing a figuration of key aspects of the evolving relationship between labour and capital.” Volgens Dave draaide rond de eeuwwisseling de ideologieën van het neoliberale kapitalisme immers rond opportuniteiten, improvisatie en zelfredzaamheid (waarin individuen heel inventief moeten zijn). Succes in de hedendaagse westerse kapitalistische maatschappij draait rond de specifieke relatie tussen een arbeider en zijn werkgever. In deze relatie is de arbeider bereid om veel te doen voor een werkgever die op zijn beurt zo’n welwillende arbeider maar al te goed kan gebruiken. Zo vermeldt Dave: “In *The Full Monty* such imperatives are figured as ‘putting on a show’, and the activity of stripping is represented as a pitiless test of the willingness to do whatever it takes, in the name of self-help, to successfully trigger the apparently magical logic of accumulating good fortune.”⁴³⁹ In deze evolutie is werkloosheid geen eindpunt, maar een uitdaging en een structureel gegeven van de postindustriële arbeidsmarkt. Werkloosheid is geen probleem of crisis voor de maatschappij of voor de politieke autoriteiten meer, maar wel een uitdaging voor het individu dat moet beseffen dat werkloosheid geen finaliteit is en dat hij de uitdaging moet aangaan om zichzelf erbovenop te helpen, met talent en zelfinitiatief. In deze neoliberale principes wordt het typische ‘recht hebben’ (op een uitkering en op bijstand) van de klassieke West-Europese verzorgingsstaat van na WO II, volgens Dave, vervangen door zelfhulp en ‘zelf je verantwoordelijkheid opnemen’. Dave gaat hier verder op in door op het contrast te wijzen tussen de promofilm over Sheffield – *Sheffield, A City on the Move* – waarin er een uitdrukkelijk onderscheid wordt gemaakt tussen het werk en ontspanning (vrije tijd). In de nieuwe arbeidsmarkt is creativiteit vereist van het individu. Bijgevolg liggen vrije tijd, ontspanning en entertainment niet noodzakelijk meer buiten of naast het werk, zoals in de tijd van de promofilm. Vrije tijd, ontspanning en entertainment zijn ondertussen jobmogelijkheden geworden waarvan een individu

⁴³⁶ Street, *British National Cinema*, 127.

⁴³⁷ Monk, “Underbelly UK,” 277-283.

⁴³⁸ Jordan, *Social Work and the Third Way*, 32.

⁴³⁹ Dave, *Visions of England*, 71.

dankbaar gebruik kan maken. Dave gaat te ver door te beweren dat de rol en de verantwoordelijkheid van de maatschappij en de staat in *The Full Monty* volkomen genegeerd worden. Diverse scènes spelen zich bijvoorbeeld af in de ‘job club’. Het frequenteren van deze jobclubs (waar werklozen via databestanden vacatures kunnen vinden en sollicitatietrainingen kunnen krijgen) zijn verplicht voor werklozen. Hoewel, zoals Dave vermeldt, deze clubs gedeeltelijk passen in het kader van zelfhulp en ‘zelf je verantwoordelijkheid opnemen’, zijn ze wel duidelijk zichtbaar in de film.⁴⁴⁰ Uiteindelijk is het, in het slot van de film, duidelijk dat er geen langetermijnoplossing voor de werkloze mannen is: niets is zeker en morgen kunnen de protagonisten (met uitzondering van het personage Gerald) terug op zoek naar werk. Terug naar het occasionele werk, terug naar de jobclub, terug naar zelfhulp en het tonen van initiatief om er bovenop te geraken. Hierin is wel degelijk een vorm van counterdiscours mee gemoeid. Zoals French in verband met het einde van *The Full Monty* vermeldt: “Much of its political and sexual meaning resides in the absence of glamour and triumphalism.”⁴⁴¹

The Full Monty bevat dus een amalgaam van ideologieën, komende uit diverse hoeken. Elementen van de waarden van New Labour zijn inderdaad verweven in *The Full Monty*, zoals het entrepreneurschap en het nemen van initiatieven. Maar zoals vermeld, ook waarden van de gehele Westerse economie van die tijdsperiode komen hiermee overeen. Bovendien, de klassieke Hollywood cinema (met de Horatio Alger mythe, zie het theoretisch kader) en de inspiratie van de Ealing komedies zijn hierin eveneens belangrijk als ideologische bronnen. De waarden uitgespeeld in deze Ealing komedies en films volgens het klassieke Hollywood format bieden een ander perspectief van waaruit de waarden en normen aangaande werk en werk zoeken (door de working-class mannen in *The Full Monty*), moeten bekeken worden. Hier wordt op teruggekomen verder in het ideologisch discours (in 1.3.2.2). Eerst in de discussie rond discours en counterdiscours wordt er een unicum besproken voor de films van het corpus.

***The Full Monty* als mikpunt van een counterdiscours**

The Full Monty is enkele jaren na de release zelf het mikpunt geweest van een counterdiscours. Sommige raadsleden van Sheffield gingen niet akkoord met het beeld van hun stad in verval, zoals afgebeeld in *The Full Monty*. Zij claimden dat Sheffield anno 1998 een stad was met een werkloosheid onder de 9 procent. Een stad met grote economische en culturele mogelijkheden. Bijgevolg beschuldigden ze de filmmakers van *The Full Monty* ervan oude stereotypen van het Noorden terug op te graven alsof ze liever het grimmige en grauwe van een economische depressie verkiezen boven de moderne (wetenschaps)parken, zuivere rivieren, informaticabedrijven en nieuwbouw huizen van Sheffield. In 1971 gaf Peter Wigley, de eerste PR-functionaris van de stad Sheffield, de opdracht aan Jim and Marie-Luise Coulthard om een film te produceren en te regisseren die het publiek ervan moest overtuigen dat Sheffield een echte handelsstad en een toeristische trekpleister was. Deze film droeg de naam *Sheffield, A City on the Move* en toonde een stad die snel groeide en floreerde dankzij de staalindustrie. De film was geen groot succes, maar na het zien van de beelden van *Sheffield, A City on the Move*, als opening van *The Full Monty*, kregen de regisseurs van *Sheffield, A City on the Move* de opdracht om een dvd-versie van de promotiefilm te maken. De release van die dvd gebeurde in 2008, met de titel *The Real Monty*. In *The Real Monty* is de nieuwe bedrijvigheid in Sheffield te zien, zoals beschreven in het filmisch discours: de investeringen in de dienstensector, in kunst, in kenniscentra en in de bouwsector.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Ibid., 72.

⁴⁴¹ Philip French, “The Full Monty,” *Observer*, 31 augustus 1997.

⁴⁴² Nick Ward, “See Sheffield Reel Time in 1969,” *The Star*, 8 oktober 2008.

1.3.2 Discours en counterdiscours via mimesis en interpretatie

Onder 1.3.2 wordt bekeken of de mate van discours en counterdiscours in *The Full Monty* gebeurt via mimesis en/of interpretatie. Hiervoor worden eerste de stijlkenmerken van *The Full Monty* overlopen; te beginnen met de narratieve stijlkenmerken, gevolgd door de overige formele stijlkenmerken.

1.3.2.1 De stijl in *The Full Monty*

A. De narratieve stijl in *The Full Monty*

Qua narrativiteit in *The Full Monty* zijn er twee kenmerken die het thema van gender relations beklemtonen; het gebruik van 'underdogs' en humor als een 'narrative device' waardoor de film afstevent op een climax. De meningen van Mather, Zizek en Hill hieromtrent worden overlopen.

Onconventionele helden met de man als underdog

Volgens Mather en Zizek worden in *The Full Monty* geen klassieke helden opgevoerd, integendeel. Zo vermeldt Zizek: "(...) the carnivalesque spectacle (of stripping) is performed not by the usual well-endowed striptease dancers but by ordinary decent and shy middle-aged men who are definitely not beautiful – their heroism is that they agree to perform the act, although they are aware that their physical appearance is not appropriate to it."⁴⁴³ Mather labelt de helden als 'underdogs' met een grote wilskracht en een grote creatieve ambitie, waardoor het kijkerspubliek sympathie krijgt voor de working-class protagonisten.⁴⁴⁴ Via het gebruik van contrasten worden de mannen in deze positie van underdog geplaatst, zoals in de scène met Dave en zijn vrouw waarin deep focus technieken worden gebruikt (zie onderstaande afbeelding). In deze scène voelt Dave zich op twee vlakken ondergeschikt aan zijn vrouw: hij heeft geen werk en kan niet presteren in bed. Ook de zonnige en heldere kleuren op de werkplaatsen van Jean en Mandy die contrasteren met de grauwe kleuren in de verlaten fabriekshal waar de strippers oefenen passen in het plaatje van de strippers als underdog. Alleen op het einde van de film, bij de stripact, staan de protagonisten onder de heldere kleuren van de lichtspots.⁴⁴⁵ Ook zijn er diverse parallelmontages in *The Full Monty* die gelijkaardige contrasten beklemtonen, zoals de oefening van de strippers (minus Dave) in de verlaten fabriekshal, die parallel wordt gemonteerd met de (vanuit maatschappelijk standpunt) meer aanvaardbare beroepsactiviteiten van Dave in de supermarkt.

⁴⁴³ Zizek, *The Ticklish Subject*, 352.

⁴⁴⁴ Mather, *Tears of Laughter*, 46.

⁴⁴⁵ Terry Lovell, "Landscapes and Stories in 1960s British Realism," in *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, ed. Andrew Higson (London: Cassell, 1996), 175. Hill, "From the New Wave to the 'Brit-grit'," 249-260.



Afbeelding 4: De onderdog positie van Dave: schaduw en lichtschakeringen, diep focus, kadrage en grauwe kleuren versterken het ondergeschikte gevoel van Dave.

Narrativiteit in *The Full Monty*, het doorstoten naar een bepaald moment met humor als een 'narrative device'

Gaz en Dave moeten erom lachen wanneer ze een groep vrouwen, in het begin van *The Full Monty*, zien aanschuiven voor een show van de 'Chippendales'. Zij beschouwen het beroep van strippen als een absurde grap. Niet lang daarna zien ze evenwel in dat dit beroep niet alleen een combinatie van verschillende competenties vereist (timing en precisie), maar ook dat hier geld is uit te slaan. Volgens Mather wordt, wat begon als een grap, een belangrijke narratieve catalysator in het verhaal van *The Full Monty*. Volgens Zizek draait de narratieve structuur van *The Full Monty* dan ook rond één narratief eindpunt, de striptease van de werkloze mannen op het einde van de film: "*The Full Monty* is one of those films whose entire narrative line moves towards its final climactic moment – in this case, the five unemployed men's 'full monty' appearance in the striptease club."⁴⁴⁶ Zoals Mather aangeeft, wanneer de mannen proberen het beroep van strippen uit te oefenen, een beroep dat eerder met vrouwen wordt geassocieerd (het tentoonstellen van hun lichaam voor het plezier van een toekijkend publiek), worden ze gedwongen zich in te leven in 'het vrouw zijn'. Dit inleven en de humor die hiermee gepaard gaat, vormt een narratieve structuur doorheen de film. Terwijl andere mannelijke working-class protagonisten zich wanhopig proberen vast te houden aan hun mannelijk gedrag, aan tradities en aan hun eigen territorium, aanvaarden de mannen in *The Full Monty* (zoals Gaz vermeldt), dat het mannelijk geslacht een 'uitgestorven dinosaurus' is en veranderen ze in (zoals Mather oppert) 'new men'. Dit aanvaarden zorgt voor diverse komische situaties doorheen de film. Zoals de amateuristische dansoefeningen van de groep, na het bekijken van een filmfragment van de dansende Jennifer Beals in *Flashdance*, het zorg dragen voor het eigen lichaam (Dave die op dieet gaat, de hele groep die aan fitness doet en onder de zonnebank gaat) tot de eigenlijke strip-act op het einde van de film.⁴⁴⁷

In *The Full Monty* heeft deze narratieve structuur naast een komisch nog een ander effect, namelijk het verzachten van de moeilijke situaties van de protagonisten. In de woorden van Mather: "*In The Full Monty*, a kind of tragedy of the working classes is being played out, with the more comic elements of the narrative serving to lessen some (but not all) of the pain experienced by the unemployed men."⁴⁴⁸

Hierbij merkt Hill terecht op dat deze komische elementen in *The Full Monty* werken omdat de film gemaakt is in de jaren 90. Wanneer deze film in de jaren 80 was geproduceerd, zou het effect van deze komische elementen anders zijn: "When struggles to keep heavy manufacturing industries open were an ongoing concern."⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Zizek, *The Ticklish Subject*, 351.

⁴⁴⁷ Mather, *Tears of Laughter*, 46.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ Hill, *British Cinema in the 1980's*, 168.

B. Overige formele stijlkenmerken in *The Full Monty*

Qua formele stijlkenmerken worden onder dit punt de kadrage (en de settings), het cameragebruik, de montage en de soundtrack in *The Full Monty* besproken. Deze stijlkenmerken worden gekoppeld aan het thema van 'gender relations' in deze film.

B.1 Camerabewegingen, camerastandpunten en kadrage bepalen de working-class protagonisten in hun omgeving

Kadrage: conform de New Wave films

Volgens Hallam en Marshment laten *The Full Monty* en *Brassed Off* de geslotenheid zien van de mannelijke working-class personages. Een geslotenheid benadrukt door de fysieke en beperkte omgeving waarin deze personages zich bevinden: "The films considered here emphasize the containment of characters within tightly inscribed socio-economic and geographical boundaries." Verder concretiseren ze de wijze waarop deze sociaaleconomische omstandigheden en geografische grenzen wegen op de working-class protagonisten: "Although they rarely foreground the destructive weight of socio-economic forces that crush hope and aspiration for the future, such forces are a structuring absence that serves as a constant point of reference (...)." ⁴⁵⁰ Met andere woorden, er wordt volgens Hallam en Marshment weinig gesproken over de sociaaleconomische omstandigheden, maar ze worden wel subtiel in beeld gebracht. Mc Farlane concretiseert het filmisch middel van kadrage waardoor deze omstandigheden in de New Wave films in beeld worden gebracht: de schoorstenen van fabrieken, de muren van de huizen en de tuinen, poorten en deuren van pubs verschijnen boven of naast de personages. De architectuur wordt dus in beeld gebracht om het bedrukkende en beperkende van de omgeving van de working-class protagonisten te accentueren: "The emphasis throughout is on lives played out against the backgrounds that shape and confine them and the streets of drab council houses where they sleep." ⁴⁵¹ De working-class protagonisten in *The Full Monty* worden, wanneer ze in de fabriek zijn, naast of onder balken gepositioneerd en zoals het onderstaande shot illustreert, zijn ze buiten de fabriek door de fabrieksmuren omsloten en geïsoleerd. Daardoor komen ze nietig over. De schaduwen, de deep focus fotografie en de vervormende lenzen versterken deze indruk nog. Door deze subtiele stileren worden de sociaaleconomische omstandigheden wel degelijk in beeld gebracht. Dit illustreert mede de mate van counterdiscours, verweven in *The Full Monty*.

⁴⁵⁰ Julia Hallam and Margaret Marshment, *Realism and Popular Cinema* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 194-195.

⁴⁵¹ Brian McFarlane, "A Literary Cinema? British Films and British Novels," in *All our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, ed. Charles Barr (Londen, BFI Publishing, 1986), 138.



Afbeelding 5: Ingesloten door zijn omgeving fietst Arthur naar zijn werk, links in *Saturday Night and Sunday Morning*. Rechts in *The Full Monty*, veel stijlkenmerken in een shot: schaduw en lichtschakeringen, deep focus, kadrage, grauwe kleuren, een scheef camerastandpunt en vervormende lenzen zorgen voor een insluitend en claustrofobisch effect.

Camerabewegingen: niet conform de New Wave films

In de New Wave films zijn er vaak wandelingen te zien langs een kanaal of een industrieterrein, volgens Hill en McFarlane, waarbij een ‘tracking camera’ de wandelende working-class protagonisten volgt: “The intended result of this focus on landscape – the insistent evocation of time and place – is to suggest that the lives of the working-class protagonists are inescapably defined and limited by their environment.”⁴⁵² In *The Full Monty* is er ook een dergelijke wandeling, maar dwars over het kanaal waarbij de protagonisten in het kanaal vallen. In deze film zijn de working-class protagonisten niet alleen beperkt, maar (bij wijze van spreken) bijna vernietigd door hun omgeving. Ook dit is een uiting van counterdiscours via een subtiele stileren.



Afbeelding 6: Jo maakt een lange wandeling langs het kanaal in *A Taste of Honey* (Tony Richardson, 1961). Gaz en Dave vallen weldra in het kanaal in *The Full Monty*.

⁴⁵² Hill, *Sex, Class and Realism*, 129. McFarlane, “A Literary Cinema?” 138.

Camerastandpunten: ironisch gebruik van panoramische views

In *The Full Monty* zijn er, zoals Lay vermeldt, verschillende 'Our Town from the Hill' shots (over de betekenis van deze shots, zie supra, het filmisch discours), geïnspireerd door de New Wave films.



Afbeelding 7: Sheffield from the hill, panoramische shots geleend van de New Wave cyclus
Hier gebruikt voor een ironisch effect.

Wat Lay te weinig benadrukt is dat anno 1997 in *The Full Monty* en in *Brassed Off*, er hier een ironisch gebruik is van deze shots. Zoals White aangeeft: "The shot across the bleak city symbolising the (...) underpinning social realist strand to be found within *The Full Monty*."⁴⁵³

Dit ironische aspect wordt mede veroorzaakt door de soundtrack, namelijk via het ironisch getinte 'Je T'aime Moi Non Plus', gezongen door Serge Gainsbourg en Jane Birkin.

Een bevroren einde via een freeze frame shot

Het gebruik van een 'freeze frame' (een stilstaand beeld) om een film mee te beëindigen komt vaker voor in de filmgeschiedenis: in *Les quatre cent coups* (François Truffaut, 1959), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) of *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991). Over het doel van het freeze frame in *The Full Monty* zijn er verschillende meningen. Dit geldt ook voor het freeze frame op het einde in *Billy Elliot* en op het einde van *Trainspotting*. Daarover meer in de analyse van deze films. Achtereenvolgens worden de meningen van White, Mather en Dyer omtrent het doel van dit shot besproken in *The Full Monty*. Volgens White is het slot via een freeze frame in *The Full Monty*, vooral een verwijzing naar *Flashdance*, een film waarmee er nog andere intermediale linken zijn (zie infra, 1.4). De film *Flashdance* eindigt eveneens in een freeze frame en in beide films beklimmen working-class personages volgens White de sociale ladder via dans en muziek.⁴⁵⁴

Andere auteurs zoeken de oorzaak in wat er te zien is of, beter gezegd, niet te zien is in het freeze frame. Lehman duidt bijvoorbeeld op het feit dat de filmtitel de kijker op het verkeerde been zet: "*The Full Monty* does not deliver the full monty to the spectator." Voor hem is de reden hiervoor dezelfde als waarom het personage Song in *The Butterfly* (David Cronenberg, 1993) alleen maar van bepaalde hoeken naakt te zien is: "This conventional approach simply contributes to the awe and mystique of the penis by keeping it hidden."⁴⁵⁵ Met andere woorden: om de waardigheid van de working-class mannen

⁴⁵³ Samantha Lay, *British Social realism: From Documentary to Brit-Grit*, (London: Wallflower Press, 2002), 110.

John White, "The Full Monty," in *Fifty Key British Films*, ed. Sarah Barrow and John White (New York, Routledge, 2008), 228.

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Peter Lehman, *Masculinity: Bodies, Movies, Culture* (New York, Routledge, 2001), 33.

te beschermen in *The Full Monty*. Ook Richard Dyer argumenteert in dezelfde richting. Volgens Richard Dyer kan het effectief zichtbaar maken van de penis nooit optornen tegen de magie van de suggestie ervan.⁴⁵⁶ In dat opzicht is het laatste (freeze) frame en het herontdekken van hun mannelijkheid des te krachtiger. Mather geeft eerder een positieve en poëtische connotatie aan het freeze frame shot: "The film concludes with an image of the men filmed from the rear, indicating that they have nothing left to shed or hide, (...) and been prepared to present themselves to an enthusiastic female audience as 'naked as the day they were born'." En verder: "At the close of *The Full Monty*, the group's triumphant performance is captured (and ended) in a freeze-frame shot, as if the price to be paid for the moment of their success is to be frozen forever into an eternally still moment within history."⁴⁵⁷

Dit freeze frame kan echter ook duiden op het feit dat de sociaaleconomische situatie voor de working-class protagonisten zo ernstig is dat ze moeten overgaan tot strippen. Vooral omdat de kijker beseft dat de protagonisten 's anderendaags terug naar de jobclub moeten. Ook in *Trainspotting* is de toekomst onzeker voor het hoofdpersonage. De kijker weet niet wat de toekomst voor Renton zal brengen. Dus ook hier laat het freeze frame alle mogelijkheden (ook voor een counterdiscours) open, in tegenstelling tot het freeze frame in *Flashdance* en *Billy Elliot* waar de kijker weet dat het hoofdpersonage een rooskleurige toekomst tegemoet gaat (zie verder, het intermediaal discours en de analyse van *Billy Elliot*).⁴⁵⁸

B.2 De soundtrack van *The Full Monty*

In verband met de soundtrack worden de volgende items overlopen: de beklemtoning van de inhoud van de film en de ambities van de personages, het geven van maatschappijkritiek en het gebruik van melodrama en ironie.

Inhoud en ambities

Ten dele reflecteert de muziek de inhoud van de film, zoals wanneer de 'British Steel Stocksbridge Band' (waarvan Lomper deel uitmaakt), bij de begrafenis van de moeder van Lomper het toepasselijke nummer 'Help of the helpless, Lord, abide with me' uit 1861 speelt (muziek van William H. Monk, de teksten van de hymne door Henry F. Lyte geschreven in 1847). 'Make Me Smile (Come Up and See Me)' uit (1975) van Steve Harley & Cockney Rebel en 'We Are Family' uit (1969) van Sister Sledge begeleiden de trainingen van de protagonisten. 'Hot Stuff' uit (1979) van Donna Summer, 'You Sexy Thing' uit (1975) van Hot Chocolate, 'The Stripper' uit (1964) van Joe Loss en 'You Can Leave Your Hat On' uit 1975 geschreven door Randy Newman accentueren het inoefenen en het uitvoeren van de strip-act van Hot Metal.⁴⁵⁹ Soms versterkt de muziek de ambities van de personages om uit het slop te geraken, zoals de glamrock en discotracks, (genres die ook in *Billy Elliot* met hetzelfde doel te horen zijn), zoals 'Rock and Roll Part 2' uit 1972 van Gary Glitter, 'I'm The Leader Of the Gang' uit (1974) van Gary Glitter en 'Moving On Up' uit 1994 door M People.⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ Dyer, "Don't Look Now," 71.

⁴⁵⁷ Mather, *Tears of Laughter*, 49.

⁴⁵⁸ Neumann, *Should You Ever Read Shakespeare?*, 164.

⁴⁵⁹ Ibid., 165.

⁴⁶⁰ Mather, *Tears of Laughter*, 46-47.

Muziek als maatschappijkritiek

‘Deep Fried in Kelvin’ van Pulp uit 1993 is een typische Britpoptrack (meer over Britpop bij de analyse van *Trainspotting*). ‘Deep Fried in Kelvin’ is een sociaal geëngageerd nummer. Deze track is bijna tien minuten lang en is voor een groot deel muzikaal. Toch krijgt zanger Jarvis Cocker de gelegenheid om een monoloog af te steken over de slechte kwaliteit en de hopeloze toestand van de flatgebouwen en betonnen woonblokken in Sheffield. De titel zelf refereert aan de teloorgang van de staalindustrie in Sheffield. ‘Fried’ refereert aan het gieten van staal en Kelvin aan de tegenhanger van Celsius in het meten van graden. ‘Deep Fried in Kelvin’ is te horen, luttel momenten voor de stripact begint. De camera ‘pant’ vanaf het podium over het gevarieerde publiek in de zaal met ‘Deep Fried in Kelvin’ op de klankband. Iedereen, gesmolten samen met het staal en gedwongen naar het zoeken naar andere middelen om te overleven.⁴⁶¹



Afbeelding 8: De camera beweegt over het publiek, op de tonen van ‘Deep Fried in Kelvin’ van Pulp.

Het ironische ‘Je T’aime...Moi Non Plus’ uit 1969, geschreven door Serge Gainsbourg en uitgevoerd door Serge Gainsbourg en Jane Birkin, duidt op de haat-liefde verhouding van de hoofdpersonages met hun stad, wanneer er sombere panoramische beelden (‘Our Town from the Hill’ shots) van Sheffield te zien zijn, begeleid door de tonen van dit nummer.⁴⁶²

⁴⁶¹ Rudi De Coninck, “Staalarbeiders uit de kleren,” *Gazet van Antwerpen*, 19 september 1997.

⁴⁶² Ibid.



Afbeelding 9: Industrieel verval in Sheffield gehegeld op de ironische tonen van 'Je T'aime...Moi Non Plus'.

Melodramatische en ironische muziek

Achtereenvolgens worden de meningen van Elsaesser en Mather besproken omtrent de link tussen melodrama en muziek. Elsaesser definieert een melodrama (een genre waartoe volgens Mather *The Full Monty* behoort) als: "A dramatic narrative in which musical accompaniment marks the emotional effects." En verder: "Music in melodrama is both functional (red: muziek is betekenisvol in het structureren van de film) and thematic (...) because used to formulate certain moods – sorrow, violence, dread, suspense, happiness."⁴⁶³ Voor *The Full Monty* voegt Mather hieraan toe (en dit sluit aan op de argumentatie in verband met het lichaam als vervoermiddel naar heterotopia, zie supra) dat er in het gebruik van muziek er melodrama, nostalgie en ironie mee gemoeid is: "(...) the men respond to music through their body language, and the popular songs deployed by the men in their dance routines evince a feeling of nostalgia for the 1970's, a period when the steel industry in Sheffield was still functioning (...)." Het ironisch gebruik van muziektracks (naast het feit dat deze tracks het dansen en het oefenen begeleiden) komt naar boven, volgens Mather, met nummers als 'You Sexy Thing' (van Hot Chocolate) en 'Hot Stuff' (uitgevoerd door Donna Summer), aangezien de working-class mannen op het eerste gezicht niet aantrekkelijk lijken te zijn.⁴⁶⁴

1.3.2.2 De stijl in *The Full Monty*: 'Social Art' cinema, de Ealing komedies en de klassieke Hollywoodfilm

In *The Full Monty* kunnen er koppelingen gemaakt worden naar stijlkenmerken van het sociaalrealisme (zoals in de films van Ken Loach) en de 'Social Art' cinema, de Ealing komedies en de klassieke Hollywoodfilm. De afbeelding van mannen en vrouwen in *The Full Monty*, hun onderlinge relaties en de homosociale relaties in de working-class groep kunnen ook in dit licht bekeken worden. Hetzelfde geldt voor de ideologische waarden die in *The Full Monty* verweven zitten.

⁴⁶³ Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: Observations of the Family Drama," in *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Drama*, ed. Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 74.

⁴⁶⁴ Ibid. Mather, *Tears of Laughter*, 46-47.

Een veelzijdige stilering

Monk plaatst *The Full Monty* en *Brassed Off* onder de noemer van de sociale komedie, bestemd voor een groot publiek. Net zoals Hill onderschrijft Monk een esthetische evolutie in working-class films vanaf de jaren 80 van een 'rechttoe-rechtaanrealisme' naar een meer uitgesproken stilering via onder andere het gebruik van fantasiesequenties en het gebruik van meerdere esthetische benaderingen. Hoewel Monk nuanceert dat deze verandering in de vorm van de films van de jaren 90 weliswaar wordt verdergezet in *Trainspotting* (via subjectieve standpunten, hallucinaties en fantasiesequenties, zie analyse van deze film), gebeurt dit volgens haar niet in *The Full Monty* of *Brassed Off*. Die films bestempelt ze als anoniem naturalistisch qua stijl met een gebrek aan een stilistisch zelfbewustzijn.⁴⁶⁵ Volgens Hallam en Marshment is er echter in de sociaal-realistische films van de jaren 90 een mix te vinden van realistische stijlkenmerken (een mix die zij als 'eclectic realism' bestempelen), vanuit verschillende genres: *Conventions associated with television drama, documentary practices, music video and art cinema*.⁴⁶⁶ Hallam en Marshment werken voornamelijk de conventies van het televisiedrama (soapseries) en documentaires uit. Zo halen ze de volgende overeenkomsten met documentairetechnieken aan: het gebruik van non-professionele acteurs, het gebruik van streektaal en het opnemen op locatie. Vooral de laatste twee kenmerken keren terug in *The Full Monty* (zie supra). Wat de overeenkomsten met televisiedrama's en soapseries betreft, zijn er bijvoorbeeld verschillende scènes (in deze working-class films) die zich binnenshuis afspelen met discussies tussen mannen en vrouwen over persoonlijke problemen en gezinssituaties, zoals de interieurscènes tussen Dave en Jean in *The Full Monty*.⁴⁶⁷ Over de connectie met muziekvideo's, meer in 1.4, het intermediaal discours. Hieronder wordt dieper ingegaan op enkele kenmerken van de art cinema verweven in *The Full Monty*.

'Social Art' cinema in *The Full Monty*

Volgens Thompson zijn er verschillende criteria om een speelfilm als 'sociaal-realistisch' te bestempelen: de inhoud en de thema's, de narratieve structuur en de andere formele stijlkenmerken van de film. De sociaal-realistische films van Ken Loach bijvoorbeeld behandelen de dagelijkse strijd van (working-class) mensen. De narratieve structuren van Loach zijn films bevatten niet zo een duidelijk causaliteitsprincipe als het klassieke realisme van de Hollywoodfilm (zie infra). Loach laat vaak de gebeurtenissen evolueren op een eigen tempo, waarbij (narratief gezien) onbelangrijke personages per toeval het beeld binnenwandelen en irrelevante en nauwelijks hoorbare gesprekken voeren. Loach werkt met niet-professionele acteurs en filmt doorgaans op locatie. Daarenboven neemt hij traditionele documentairetechnieken over: long shots, het veelvuldige gebruik van de long take, het gebruik van natuurlijk licht en geluid en het gebruik van streektaal.⁴⁶⁸

Hallam en Marshment zijn concreter in hun beschrijving van sociaal-realisme, vooral op inhoudelijk vlak. Voor hen is social-realisme: "Generally understood as a mode of cinematic representation that focuses on the lives of characters in a particular milieu or environment that is at some remove from the images of people and places that populate most commercial generic production." En verder: "(...) social realism is distinguished by the attention it pays to characters who usually figure as background presences in the generic mainstream, those marginalised by virtue of their social status and/or ethnic identity to perform

⁴⁶⁵ Monk, "Underbelly UK," 275-276.

⁴⁶⁶ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 190.

⁴⁶⁷ Ibid., 196.

⁴⁶⁸ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1988), 16-18. Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 249-259.

in supporting often servile roles.”⁴⁶⁹ Op formeel vlak leggen Hallam en Marshment eerder klemtonen op het narratieve vlak, terwijl Thompson voornamelijk mise-en-scène en camera/montage aanhaalt in haar beschrijving van sociaal-realisme. Zo vermeldt Marshment dat sociaal-realistische films een plot bevatten waarin de nadruk ligt op het volgen van meerdere personages, in hun persoonlijke situatie en in de gebeurtenissen die hen overkomen: “Social realism is associated with ensemble casts and multi-stranded narratives with narrative motivation dispersed across a range of diverse characters, events and situations.”⁴⁷⁰ *The Full Monty* bevat inderdaad een ensemble van acteurs waarvan de trajecten en situaties gevolgd worden. Daarnaast is er ook het gebruik van streektaal en de opnames op locatie. Gecombineerd vormen deze sociaalrealistische elementen in *The Full Monty* een dosis mimesis.

Voor Williams verschuiven de Britse working-class films van de jaren 80 en 90 van sociaalrealisme naar een vorm van ‘social art cinema’ die de traditionele sociale thema’s van Britse films koppelt aan de meer individualistische en artistieke aspiraties van de Europese art cinema. Ook voor Hill bewegen de traditionele sociaal-realistische films meer naar de private sfeer en het persoonlijke in plaats van de groep en de maatschappelijke context rond de groep. In *The Full Monty* is deze evolutie merkbaar. Hoewel er inderdaad verschillende trajecten en situaties gevolgd worden zoals in het sociaalrealisme, is er evenwel een duidelijke focus op Gaz en zijn individuele problemen: de relatie met zijn ex, de relatie met zijn zoon, zijn zoektocht naar werk en zelfrespect. Het feit dat er in het begin van de film een subjectief standpunt is van Gaz, wanneer hij naar vrouwen gluurde, is hierin ook een indicatie van (meer over dit subjectief standpunt in 1.4, het intermediaal discours).⁴⁷¹ In die zin bevat *The Full Monty* meer dan een anoniem naturalistische stijl en heeft deze film wel degelijk een stilistisch zelfbewustzijn.

Toch is de stilering in *The Full Monty* nog eclectischer dan tot nu toe beschreven. Ook de koppeling tussen *The Full Monty* en de Ealingkomedies en de klassieke Hollywoodcinema is belangrijk.

Conform de Ealing komedies, optimisme, fantasie, solidariteit en nostalgie

Ter relativering van de eerder besproken weergave van de ideologie van New Labour, moet hier vermeld worden, dat *The Full Monty* ook waarden bevat van eerdere working-class films, met name de Ealing komedies. Volgens Mather, Hill en Hallam zijn er elementen van de Ealing komedies te vinden in *The Full Monty*. Hierbij legt Mather de nadruk op scènes die pure fantasie zijn. Hill beklemtoont de nostalgie en Hallam de combinatie van nostalgie en humor die verweven is in *The Full Monty*.⁴⁷² *The Full Monty* bevat net zoals de Ealing komedie, *A Passport to Pimlico* (Henry Cornelius, 1949) verschillende fantasie-elementen. In *A Passport to Pimlico* vinden de bewoners van de Londense wijk Pimlico een oude oorkonde waarin staat dat de hertog van Bourgondië de eigenaar is van de wijk. De bewoners van Londen beseffen vlug dat de Britse regering geen autoriteit heeft over deze wijk en zien hierin een manier om te ontsnappen aan de strenge opgelegde rantsoeneringen (tijdens de heropbouw na WOII) voor drank en voedsel. Leden van de arbeidersklasse en de middenklasse slaan de handen in mekaar om de onafhankelijkheid van de wijk uit te roepen en te behouden. Bovendien zoeken ook criminelen en opportunisten toevlucht in deze veilige haven. Zoals Mather aangeeft: “How can the inhabitants of Pimlico be foreign if they live in London? How can a group of not especially attractive men make a success of taking their clothes off in public?” Zoals Mather vermeldt, ligt het antwoord in de mix van

⁴⁶⁹ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 190.

⁴⁷⁰ Ibid.

⁴⁷¹ Christopher Williams, “The Social Art Cinema: a Moment in the History of British Film and Television Culture,” in *Cinema: The Beginnings and the Future*, ed. Christopher Williams (London: University of Westminster Press, 1996), 194-199. Hill, “From the New Wave to Brit-Grit,” 249-259.

⁴⁷² Hallam, “Film, Class and National Identity,” 261.

komische en dramatische elementen in het verhaal.⁴⁷³ Zo suggereerde Todorov in zijn boek, 'A Structural Approach to a Literary Genre' dat: "Concepts of the 'fantastic' must always be defined in relation to notions of the real." Hierbij doen de 'fantastische elementen een periode van onzekerheid en problemen (even) vergeten wanneer aarzelende individuen worden geconfronteerd met buitengewone gebeurtenissen.⁴⁷⁴ De link met de Ealing komedies legt ook Hill. Een verband via de nostalgische drang en hunkering naar gemeenschapszin, nationale eenheid, solidariteit en collectieve actie. Voor Hill grijpt de arbeidsethos in *The Full Monty*, terug naar de representatie van collectieve arbeidssituaties in de periode na WOII, de periode van de Ealing komedies, waarin bijvoorbeeld klassengrenzen worden overstege en een nationale eenheid wordt gecreëerd. Zo zegt Hill: "(red: these films) refer to an older, social democratic older ethos in which images of the working-class community are mobilised in order to construct national allegories of unity."⁴⁷⁵ In *The Full Monty* wordt ook een groep gemobiliseerd en worden er ook klassengrenzen overschreden (de inclusie van Gerald) zodat er eenheid ontstaat.⁴⁷⁶ Tot slot hangt er volgens Hallam een nostalgische hunkering in de film naar de periode van na WO II.⁴⁷⁷ Deze naoorlogse periode werd gekenmerkt door stabiliteit, jobzekerheid, een vast loon, zaterdagavonden gereserveerd voor de working-class mannen in hun pub en door een duidelijke afbakening van geslachtsrollen tussen mannen en vrouwen. De Ealing komedies zitten bovendien vol humor: veelal gaat het om een groep mannen die samenkomen om moeilijkheden en tegenstand samen te overwinnen. Hierbij vertellen deze personages vaak grappen om zich door harde tijden te slepen. Bitterzoete komedies met vinnige grappige personages in kleine gemeenschappen die samenwerken om een gemeenschappelijk doel te bereiken.⁴⁷⁸ Ook in *The Full Monty* is er inderdaad een accent op working-class mannen die hun problemen oplossen door zich te organiseren en iets te ondernemen en dit doorspekt met grappige momenten. Naast de ideologie van New Labour waren de Ealing komedies qua humor en positivisme wellicht een belangrijke inspiratiebron voor *The Full Monty*.

Het model van Todorov en de Horatio Alger mythe in *The Full Monty*

Een andere ideologische connectie heeft te maken met de financiering van *The Full Monty* door Hollywood, zoals vermeld bij de bespreking van de productie van *The Full Monty*. De film werd volledig gefinancierd en gedistribueerd door een grote Amerikaanse studio, Twentieth Century-Fox. Die organiseerde ook een grote marketingcampagne die bijdroeg tot het succes. Het gevolg was dan ook, volgens Brown, dat de opbrengsten naar Hollywood moesten terugstromen.⁴⁷⁹ De invloed van deze financiering op de film was volgens Watson duidelijk te merken aan de ontwikkelings-, productie-, distributie- en exploitatiefase (zie theoretisch kader in deel 1). Zo vermeldt hij, in verband met het 'feel good' einde, personages zoals de ex-vrouw van Gaz en de vrouw van Gerald die op het eind van de film toch komen opdagen op de stripact. Maar ook de stripact zelf, die een succes blijkt te zijn. Dit 'happy end' hoeft dus niet noodzakelijk gekoppeld te worden aan de retoriek van Blair (zoals Monk opperde) waarbij problemen via entrepreneurschap en zin voor initiatief kunnen overwonnen worden. Dit 'happy

⁴⁷³ Mather, *Tears of Laughter*, 49.

⁴⁷⁴ Tzvetan Todorov, "The Fantastic: A Structural Approach to al Literary Genre," in *Fantastic Literature: A Critical Reader*, ed. David Sandner (Westport: Praeger Publishers, 1970), 136-137.

⁴⁷⁵ Hill, "Failure and Utopianism," 178-179.

⁴⁷⁶ Collectieve acties om mensen erbovenop te helpen verschenen ook al in nog vroegere working-class films dan de Ealing komedies. Zo gaat *Say It With Flowers* (Baxter, 1934) over een groep bloemenverkopers die zich verenigen en een benefietactie organiseren voor een noodlijdende collega.

⁴⁷⁷ Hallam, "Film, Class and National Identity," 261.

⁴⁷⁸ Ibid., 266-267

⁴⁷⁹ Brown, "British Film Culture," 33.

end' kan ook via het model van Todorov (zie theoretisch kader) bekeken worden. *The Full Monty* is voor een groot stuk door een Hollywood 'major' gesponsord. Todorov stelde in zijn model dat een optimistisch einde ingebakken is in de conventies van de klassieke Hollywoodfilm. Dat *The Full Monty* een einde heeft dat positief getint is, is vanuit dit oogpunt dan ook niet verwonderlijk.⁴⁸⁰ Bovendien kan het model van Todorov geconcretiseerd worden via de besproken 'Horatio Alger' mythe en zijn gevolgen voor de narratieve structuren van de klassieke Hollywoodcinema (zie het theoretisch kader). Deze mythe kan in verschillende opzichten als basis genoemd worden voor de klassieke Hollywood vertelvorm: blanke mannelijke helden die dankzij ondernemerschap, volharding en hard werk hun moeilijkheden en vijandschap kunnen overwinnen en succesvol worden op het einde van de film.⁴⁸¹ Als dus de working-class groepen in de films van het corpus draaien rond mannen, die hun problemen oplossen op het einde van de film, kan dit via de financiering van de film even goed met de klassieke narratieve Hollywoodfilm verbonden worden. Deze Amerikaanse connectie plaatst de discussie over de ideologische waarden in *The Full Monty* in verband met 'gender relations' eveneens in een meer genuanceerd beeld.

De klassieke Hollywoodstijl in *The Full Monty*

MacCabe schreef begin jaren zeventig een reeks artikelen over het klassieke realisme van de Hollywoodfilm. In tegenstelling tot het sociaalrealisme van Loach gaat de stijl van het 'klassieke realisme' van de Hollywoodfilm aan de kijker voorbij. Dit 'voorbijgaan' kenmerkt zich door de afwezigheid van stilistische middelen die zichtbaar zijn voor de kijker.⁴⁸² Bordwell onderscheidt verschillende kenmerken voor de narratieve en formele stijl in de klassieke Hollywood cinema. Voor de narratieve stijl zijn dit vijf constructieprincipes: doelgerichtheid van de protagonisten, een dubbele plotlijn (de protagonist als causaal agent en motor van het verhaal en een heteroseksuele romance waarbij deze protagonist betrokken is), een structuur bestaande uit vier acten (setup, complicatie, ontwikkeling en een climax), 'dangling causes' (de insteek van oorzaken in het verhaal waarvan later de gevolgen duidelijk worden) en het gebruik van deadlines. Voor de formele stijl zijn dit kenmerken die zo weinig mogelijk de aandacht van de kijker verstoren en de eenheid van het verhaal bewaren of zelfs versterken: establishing shots, reestablishing shots, shot-reverse-shot dialogen (waarbij de pratende partners in beeld komen wanneer ze het woord voeren), camerastandpunten op ooghoogte en een rustige montage waarbij shots en scènes coherent tot een inhoudelijke sequentie behoren. Voor schokeffecten en suspens zijn er close-ups en een iets snellere montage.⁴⁸³ Toegepast op *The Full Monty* keren verschillende kenmerken in de beschrijvingen van MacCabe en Bordwell terug. Ook in *The Full Monty* is de stijl meestal subtiel en kan de kijker rustig het verhaal volgen. Gaz kan omschreven worden als de causaal agent. In *The Full Monty* kan men vier acten onderscheiden. Het initiatief van de stripact om geld te winnen is de setup. De ex-partner van Gaz en het gebrek aan zelfvertrouwen van de strippers zorgen voor complicaties. Allerlei (positieve) ontwikkelingen zijn er ook: de ticketverkoop, vrouwen die hun mening herzien en hun partner overtuigen om door te zetten en de uiteindelijke climax (de stripact) die er wel degelijk komt. Waarmee ook de deadline van de stripact gehaald wordt. Ook is er, formeel gezien, meestal een rustige montage en zijn er establishing shots (shots van Sheffield, straten, huizen of fabrieken met daarna een overgang naar scènes binnen die huizen of fabrieken). Aan de andere kant zijn er niet echt 'dangling causes' in *The Full Monty* en zijn vrij veel camerastandpunten niet op ooghoogte

⁴⁸⁰ Watson, "Hollywood UK," 80-81. Monk, "Underbelly UK," 275-276.

⁴⁸¹ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 184-185.

⁴⁸² Colin MacCabe, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses," *Screen* 15 (1974): 7-27.

⁴⁸³ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 27-51.

maar hoger of lager dan ooghoogte (waarmee bepaalde klemtonen worden gelegd, zie supra). De stilerings in *The Full Monty* is soms subtiel, met name in de de kadrage of het stilstaand beeld waarmee de film eindigt. Maar via deze subtiele stilerings is er evenwel een vorm van interpretatie aanwezig.

Besluit ideologisch discours, mimesis en interpretatie in *The Full Monty*

In *The Full Monty* is er een mengeling van discours en counterdiscours. Het discours met de waarden van New Labour van Blair is te zien in het initiatief van de working-class mannen die oefenen om strippers te worden. Ook de ambities van de ex-partner van Gaz om hogerop te geraken en de vrouw van Gerald en haar consumentisme passen in deze waarden. Er is ook een counterdiscours in *The Full Monty*. Een counterdiscours dat op verschillende manieren wordt uitgespeeld. Inhoudelijk is er een counterdiscours in het onzekere einde en de onzekere toekomst van de strippers en de vermelding van occasioneel zwart werk om rond te komen. Ook zijn er verwijzingen naar de drukkende sociaaleconomische omstandigheden rondom de protagonisten. Dit is een subtiel counterdiscours via het gebruik van kadrage (de working-class personages die binnen het frame gedomineerd worden via de muren en balken van de verlaten staalfabriek) en de soundtrack. Bovendien via de bruggen die naar de Ealing komedies en het format van de klassieke Hollywoodfilm worden gelegd, zijn er andere ideologische perspectieven van waaruit het ideologisch gehalte in *The Full Monty* bekeken kan worden.

The Full Monty biedt een evenwichtige mix van mimesis en interpretatie in het display van discours en counterdiscours. Het 'mimesis' gedeelte is te merken aan het sociaalrealisme in *The Full Monty*, voornamelijk in de hierboven besproken argumentatie van Hallam en Marshment. Het is iets minder aanwezig in de argumentatie van Thompson, hoewel het opnemen op locatie, het gebruik van streekdialect en slang woorden en het gebruik van non-professionele acteurs (zoals voor de rol van Nate) aanwezig zijn in *The Full Monty*. Maar het zijn vooral de verschillende trajecten (van de working-class protagonisten) die gevolgd worden die het sociaalrealisme in *The Full Monty* benadrukken.⁴⁸⁴

'Interpretatie' is merkbaar in de soms subtiële stilerings in *The Full Monty*, de besproken deep focus fotografie, de kadrage, het freeze frame, het gebruik van de tracks 'Je T'aime...Moi Non Plus' en 'Deep Fried in Kelvin'. Subtiële stilerings waardoor deze film (voor een stuk) binnen de conventies van de klassieke Hollywoodfilm valt. In het volgen van het individuele traject van Gaz, de subjectieve standpunten van Gaz en zijn individuele problemen is er in *The Full Monty* een verschuiving naar 'social art cinema' en weerom een vorm van 'interpretatie'.

⁴⁸⁴ Ibid. Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 16-18.

1.4 Het intermediaal discours

In dit discours worden de intermediale referenties, verweven in *The Full Monty*, besproken en de manier waarop deze referenties het thema van 'gender relations' accentueren. Achtereenvolgens worden de intermediale linken besproken via het vormen van groepen en via het gebruik van dans en muziek als middel voor sociale promotie. Hierna worden de intermediale linken behandeld via de relatie tussen een working-class vader en zijn zoon of zijn dochter. Tot slot de koppelingen via de weergave van voyeurisme en vulgariteit in *The Full Monty*.

1.4.1 Intermediale linken naar groepen

Volgens regisseur Cattaneo is er een directe link met de *Usual Suspects* (Brian Singer, 1993) vanwege de overeenkomst met de gevarieerde line-up. Net zoals in de *Usual Suspects* wilde Cattaneo een gediversifieerde line-up, met strippers in allerlei maten en vormen, een doorsnede van working-class mannen, in tegenstelling tot de monolithische stereotypering van de Chippendales.⁴⁸⁵ Hierbij ging Cattaneo evenwel nog een stap verder dan Brian Singer in *The Usual Suspects*, met de inclusie van twee homoseksuele personages en een allochtoon personage. Net zoals in *The Full Monty*, is er in de *Usual Suspects* een collectieve actie om vooruit te komen in het leven. Er zijn echter twee grote verschillen met *The Full Monty*. In de *Usual Suspects* is de groep van mannen geëngageerd in criminele activiteiten, in *The Full Monty* niet. Een ander verschil is dat de groep van mannen in de *Usual Suspects* op een fatale manier (geweld en bloed vergieten) ontbonden wordt op het einde van de film. De leden van de groep zijn, op een lid na, dood. In *The Full Monty* is de stripact weliswaar ook eenmalig, maar de groep wordt op een vreedzame wijze ontbonden, weliswaar met een onzekere toekomst voor de meeste leden van de groep.



Afbeelding 10: De gevarieerde line-up in *The Usual Suspects*.

Volgens Shone, kan men voor *The Full Monty*, *Brassed Off* en *The Commitments* spreken van een 'Getting a Show on the Road'-film. Een type film zoals er volgens Shone veel in Hollywood werden gemaakt in de jaren dertig en veertig. In de jaren 90 kreeg dit type film nieuw leven ingeblazen in onwaarschijnlijke omgevingen als de buitenwijken van Dublin in *The Commitments* (Alan Parker, 1991),

⁴⁸⁵ Fox Searchlight Pictures, *Press Release The Full Monty*, 4-5.

de mijngemeenschappen van Yorkshire in *Brassed Off* en de stripact in Sheffield in *The Full Monty* met een verlaten staalindustrie op de achtergrond.⁴⁸⁶



Afbeelding 11: 'Getting a Show on the Road' in *The Commitments*.

In deze drie films komen de leden van de groep uit de arbeidersklasse. In zowel *The Full Monty*, *Brassed Off* als *The Commitments* is er echter op het einde van de film geen show meer; de toekomst is onzeker en de leden van de groepen gaan ieder hun eigen weg. De drie films verschillen in de vertegenwoordiging van 'anderen' in de working-class groep. In *The Commitments* zijn er drie vrouwen in de groep. In *The Full Monty* daarentegen is er geen vrouw in de groep en in *Brassed Off* maar een. In *The Full Monty* zijn er twee homoseksuele personages en een allochtoon personage. In *The Commitments* en *Brassed Off* zijn dergelijke personages niet aanwezig.

1.4.2 Intermediale link via muziek en dans

1.4.2.1 *Flashdance*

Een rechtstreekse intermediale koppeling

Zoals Shone en Mather vermelden is er op twee manieren een intermediale link tussen *The Full Monty* en *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983). Er is een rechtstreekse intermediale verwijzing naar deze film te zien, door het integreren van een fragment van *Flashdance*. Een fragment waarin zowel het laswerk als het danswerk van working-class protagonist Alex (vertolkt door de actrice Jennifer Beales) getoond wordt.

Zoals eerder vermeld, neemt *The Full Monty* verscheidene formele kenmerken over van *Flashdance*. Volgens Lay en Mather is bijvoorbeeld de video - popcultuur stijl van de jaren 80 te vinden in *The Full Monty*. Dit via de aanwezigheid van montagesequenties en een soundtrack met populaire nummers. In de woorden van Lay: "The social realist comedy *The Full Monty* makes use of montage sequences cut to soundtrack (...)." Dit gebeurt onder andere bij de oefensessies, een keer op muziek van 'Make Me Smile (Come Up and See Me)' van Steve Harley en Cockney Rebel en een andere keer op 'Rock and Roll Part 2' van Gary Glitter.⁴⁸⁷

Tegelijk neemt *The Full Monty* volgens Mather, ook afstand van *Flashdance*, met name van enkele klassieke Hollywoodconventies, zoals die in *Flashdance* verweven zijn. Nochtans werden zowel

⁴⁸⁶ Shone, "Thong and Dance."

⁴⁸⁷ Lay, *British Social Realism*, 110.

Flashdance als *The Full Monty* door Twentieth Century Fox gefinancierd. Achtereenvolgens worden de argumentaties van Benshoff en Griffin en Mather hieromtrent besproken.⁴⁸⁸



Afbeelding 12: De toekomstige strippers bekijken het inspirerende voorbeeld van *Flashdance*.

Het fragment van *Flashdance* verschijnt wanneer Gaz en Dave een video van deze film stelen uit de plaatselijke supermarkt. Die video heeft de groep strippers nodig om enkele dansbewegingen te bestuderen. Wanneer de groep het fragment bekijkt, is er meer aandacht voor het laswerk van het personage Alex dan voor haar danspassen. Dave geeft zelfs commentaar op het laswerk van Alex dat volgens hem niet lang zal standhouden. Zo vermeldt Mather: “Whilst watching the film, Dave focuses on her poor welding techniques, rather than the exceptional nature of her dancing, noting, for instance, that her ‘mix is all to cock’.” Ook de andere groepsleden luisteren geïnteresseerd naar de mening van Dave hierover. In *Flashdance* zelf is er daarentegen volgens Mather weinig belangstelling voor de lastechnieken van Alex, hoewel het vrij uniek is om in een Hollywoodfilm een vrouw op te voeren in een dergelijk beroep. Integendeel, in de film is er eerder fascinatie voor het ‘glamour aspect’ in het leven van Alex: haar werk ‘s avonds als een exotische en avant-gardedanseres in een nachtclub. Mather duidt hierbij op het feit dat *The Full Monty* hier afstand neemt van de typische Hollywood glamour. Toch is het normaal dat de working-class protagonisten in deze film meer aandacht hebben voor de lastechnieken van Jennifer Beals omdat ze allen in een vorig beroep in de staalindustrie tewerkgesteld waren.

Een eerder impliciete koppeling

Een andere (impliciete) referentie aan *Flashdance* is muziek en dans als middel om erbovenop te geraken⁴⁸⁹ Bovendien voeren, volgens Benshoff en Griffin, beide films een working-class protagonist op die aanvankelijk problemen heeft zowel op het werk als in het persoonlijke leven. Toch lossen de working-class protagonisten alle problemen op naar het einde van de film: ze maken hun carrièredromen waar en zijn succesvol in de liefde.⁴⁹⁰ Ook hier is er volgens Mather een bewuste afstand van *Flashdance* en opnieuw wordt de glamour van Hollywood gevrijwaard in *Flashdance*. Op een gegeven moment trekt Alex een vriendin letterlijk weg van het podium in een striptent, met de

⁴⁸⁸ Mather, *Tears of Laughter*, 49.

⁴⁸⁹ Shone, “Thong and Dance.”

⁴⁹⁰ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 174.

duidelijke boodschap dat ze zich niet mag verlagen tot een dergelijk niveau: “Call that dancing, a living rolling around with no clothes on?”, vraagt Alex aan haar vriendin in *Flashdance*. In *The Full Monty* hebben de heren hier volgens Mather iets minder problemen mee.⁴⁹¹ Hierbij moet opgemerkt worden dat zowel Dave als Gaz toch hun twijfels hebben om voor een groep vrouwen op te treden en hun kleren uit te trekken. Bovendien, zoals vermeld in het ideologisch discours, is er op het einde het ‘freeze frame’ waardoor alleen de achterkant van de strippers te zien is, en niet hun geslachtsdelen. Dit kan beschouwd worden als een bescherming van de mannelijke protagonisten, gezien de illusie van de kracht en de grootte van hun geslachtsdelen intact blijft. Waarin *The Full Monty* ook duidelijk afstand neemt van *Flashdance* – en waaraan Mather te weinig aandacht aan schenkt – is het open einde. Volgens Mather duidt het freeze frame in *Flashdance* erop dat ook in deze film een (gelukkige) toekomst onzeker is. Zo vermeldt Mather: “The narrative ends in a freeze-framed shot (as will *The Full Monty*) leaving her (het personage Alex) future unsketched.”⁴⁹² In *Flashdance* is er echter de duidelijke hint dat Alex een succesvolle danscarrière tegemoetgaat. Bovendien – zoals Mather ook aangeeft – loopt Alex in volle blijdschap in het laatste shot van de film in de armen van haar vroegere baas, nu haar nieuwe vriend. Het freeze frame in *Flashdance* lijkt dan ook eerder de gracieuze dansbewegingen van Alex vast te leggen en dient niet om het einde en de toekomst van Alex open te houden. Bij de strippers van ‘hot metal’ gaat het om een eenmalige act. Gerald heeft werk gevonden, de anderen niet en moeten morgen terug naar de lokale tewerkstellingsdienst. Of Gaz terug een relatie aangaat met de moeder van zijn zoon, is eveneens verre van zeker.

1.4.2.2 *Saturday Night Fever*

Net zoals in *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) doorbreken de working-class personages in *The Full Monty*, volgens Beynon, het monotone van het (zoeken naar) werk en het huishouden via dans en entertainment. Bovendien beklemtonen beide films voor hem, de drang, vindingrijkheid en volharding van de arbeidersklasse om te overleven. In die zin past *The Full Monty* volgens Beynon in het beeld van ‘the American Dream’.⁴⁹³ Kenmerken als vindingrijkheid (via dans en entertainment) en optimisme zitten inderdaad verweven in *The Full Monty*. Toch is er een belangrijk verschil tussen beide films. *The Full Monty* heeft weliswaar een zweem van optimisme en inventiviteit in zich, maar het uitgangspunt van de film is verre van optimistisch. Werkloosheid en armoede heersen. Zelfs naar het einde van de film is de toekomst voor de working-class protagonisten onzeker. Waarschijnlijk kent de succesvolle stripact geen vervolg en doet de dagelijkse ellende zijn herintrede in het leven van de personages. Op die manier is de ‘American Dream’ ver weg. Met Higson kan hieraan toegevoegd worden dat de films uit het corpus een soort van hybride vormen tussen de films met de ‘American Dream’ en de eerder sombere Britse working-class films van de jaren 80: de vier films bevatten een zweem van optimisme, maar lang niet alle problemen zijn op het einde van het verhaal opgelost, integendeel. Ook de verschillen met *Flashdance* in de weergave van sociale mobiliteit tonen dit aan (zie supra).⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Mather, *Tears of Laughter*, 49.

⁴⁹² Ibid., 46-47.

⁴⁹³ Beynon, “Images of Labour/Images of Class,” 33.

⁴⁹⁴ Andrew Higson, “The Instability of the National,” in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby and Andrew Higson (New York: Routledge, 2001), 44.

1.4.3 Working-class vaders en hun kinderen

Via de kleine rol van de acteur Bruce Jones in *The Full Monty* is er volgens Mather in deze film een referentie aan *Raining Stones* (Ken Loach, 1993).⁴⁹⁵ In deze film van Loach probeert een vader (Bruce Jones) op een wanhopige manier een spiksplinternieuw communiekleed te kopen voor zijn dochter. Wanneer dit op de legale manier (via zijn werk) niet lukt, gaat hij over tot illegale manieren (bijvoorbeeld door het stelen van vruchtbare potgrond) waardoor hij steeds meer in de problemen komt. In *The Full Monty* vertolkt Bruce Jones ook een gezinshoofd, een vader die meedoet aan de auditie voor de stripact. In zijn rol komt Jones ook hier over als een man die alles wil doen in financieel moeilijke tijden. Via het camerawerk wordt, volgens Mather, zijn onwennigheid beklemtoond: in een medium close-up en met een stilstaande camera zien we zijn geklungel in het uittrekken van zijn kleren. Hierop maakt de vader een einde aan de auditie en geeft aan dat hij liever buiten, naar zijn kinderen gaat, eraan toevoegend dat: "This scenario is no place for kids." Daarentegen is Nathan, het zoontje van Gaz, gedurende de hele auditie aanwezig.



Afbeelding 13: Het dochttertje in *Raining Stones* dat haar communie doet en waarvoor de huisvader (Bruce Jones) alles wil doen om haar een nieuw communiekleed te kunnen kopen.

Verder werkt Mather de referentie aan *Raining Stones* niet uit, maar de referentie in *The Full Monty* aan deze film is nog uitgebreider. Ook Gaz wil veel doen om het financieel beter te hebben, zodat hij zijn alimentatie kan betalen en meer tijd kan spenderen met zijn kind. Net zoals Bruce Jones in *Raining Stones* wil hij hierin heel ver gaan. Niet alleen wil hij hiervoor uit de kleren gaan, ook gaat hij over tot winkeldiefstal en wordt hij gearresteerd voor zedenschennis (terwijl hij ooit al een tijdje in de gevangenis heeft gezeten).

Hallam en Marshment, Mather en Aufderheide bespreken de intermediale link die er bestaat tussen *The Full Monty* en *Ladri di Biciclette* (Vittorio De Sica, 1948). Qua vormgeving zijn beide films opgenomen op locatie, wordt er soms gebruik gemaakt van non-professionele acteurs en worden in vele scènes een vader en zijn zoon in beeld gebracht. Deze link is tegelijk een vorm van intermediale transpositie (expliciete verwijzingen) en transmedialiteit (impliciete verwijzingen).⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Mather, *Tears of Laughter*, 45.

⁴⁹⁶ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 190. Mather, *Tears of Laughter*, 48.

Intermediale transpositie is er in de verhaallijnen die voor een stuk overeenkomen. In beide films is er een vaderzoonrelatie die door financiële problemen onder druk staat. In die zin omschrijft Mather *The Full Monty* als een: "Contemporary British version of the father and son relationship depicted in *Ladri di Biciclette*."⁴⁹⁷ In beide films doet een vader er alles aan om hun situatie te verbeteren, tot zelfs het begaan van criminele feiten. In de film van De Sica is dat het stelen van een fiets, in *The Full Monty* is dat winkeldiefstal en zedenschennis. Ook bieden zowel *Ladri di Biciclette* als *The Full Monty* op het einde van de film geen kant - en - klare oplossing voor de soms hopeloze situatie van de working-class protagonisten. Zoals Aufderheide aangeeft: "They (ref: *The Full Monty* en *Ladri di Biciclette*) haven't got a clue, and we probably don't have either, about what happens next."⁴⁹⁸



Afbeelding 14: De vader en zijn zoontje piekerend over wat de toekomst gaat brengen in *Ladri di Biciclette*.

Volgens Marshment zijn de verwijzingen soms ook heel subtiel en nemen de vorm aan van een transmediale verwijzing. In beide films hebben de kijkers een soort van: "Tourist gaze – a fascination with difference that enables the lives of unknown people and the places they inhabit to be represented as a commodity, a spectacle for consumption." De kijker is dus een voyeurist die vanuit een veilige en comfortabele positie de povere situatie van de working-class observeert.⁴⁹⁹ De kijker als voyeur brengt de volgende intermediale link in 1.4.4 naar voor.

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ Patricia Aufderheide, *Daily Planet: A Critic on the Capitalist Culture Beat* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 237.

⁴⁹⁹ Mather, *Tears of Laughter*, 45. Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 190. Recenter, is er de film met Will Smith, *The Pursuit of Happiness* (Gardner, 2006). Ook in deze film is er een vader die voor zijn zoon wil zorgen ondanks een heleboel obstakels onderweg. Deze film bevat echter een gesloten 'happy end' en de verwezenlijking van de Amerikaanse droom.

1.4.4 Voyeurisme en het vulgaire, *Peeping Tom* en *O Dreamland*

Volgens Aufderheide is er een link tussen *The Full Monty* en *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960): “*The Full Monty* may be the most interesting film about being looked at since Michael Powell’s famously creepy *Peeping Tom* (...)” Net zoals de film van Powell handelt *The Full Monty* deels over voyeurisme. Het verschil met *Peeping Tom* is (naast de grimmige inhoud van deze film over een man die vrouwen vermoordt en hun doodsangsten op camera vastlegt) dat in *The Full Monty* vrouwen naar mannen gluren, terwijl dat in de film van Powell omgekeerd is. Hier bekijkt de mannelijke protagonist vrouwen.⁵⁰⁰ Binnen *The Full Monty* is hier wel een uitzondering op, namelijk een scène in het begin van de film, een scène die Aufderheide niet vermeldt. Gaz, als man, gluurt door een kijkgat naar de inname van de mannentoiletten door enkele vrouwen, waarbij hij ziet dat een van deze vrouwen ook plast als een man. Het is in deze scène dat *The Full Monty*, naast de al eerder besproken mengeling van stijlen (het eclectisch realisme van Hallam en Marshment, zie supra), ook een zweem van ‘onderhuids realisme’ of ‘direct emotioneel realisme’ bevat (meer over dit concept bij de analyse van *Trainspotting*, waar deze stijl vaker wordt toegepast). Samengevat, draait ‘onderhuids realisme’ rond het feit dat de kijker letterlijk in de huid van een personage kruipt en hierdoor meer empathie verwerft in zijn/haar leefwereld en in zijn/haar sociale context.⁵⁰¹ In *The Full Monty* beseft Gaz (en de kijker via dit subjectieve shot) na zijn voyeurisme dat vrouwen in de opmars zijn. Niet alleen op de arbeidsmarkt maar ook in andere leefwerelden van mannen: pubs en zelfs mannentoiletten.



Afbeelding 15: Stileren en usurpatie. Via het individueel standpunt van Gaz zien we Enkele vrouwen in de mannentoiletten van een ‘Men Only’ pub.

Lay vermeldt dat verschillende working-class films van de jaren 90 de vulgariteit van de working-class tentoon spreiden: de achterwerken van de groep strippers, vulgair taalgebruik met het gebruik van slang woorden als ‘cunt’ (zie analyse van *Trainspotting*), het occasioneel vloeken en de plassende vrouw in het begin van de *The Full Monty*, waarbij ook haar achterwerk te zien is.⁵⁰² Ook *O Dreamland* (Lindsay Anderson, 1953) hoort volgens Hill en Lay thuis in dit rijtje. In *O Dreamland* laat Anderson zijn camera langs de achterwerken van zwaarlijvige working-class vrouwen bewegen terwijl ze bingo spelen. In beide films is het de vulgariteit van working-class vrouwen die wordt opgevoerd. Volgens Hill duidt deze camerabeweging in *O Dreamland* op een duale houding vanuit de film: tegelijk is er medelijden en minachting voor de working-class.⁵⁰³ In *The Full Monty* is er echter geen plaats voor medelijden of

⁵⁰⁰ Aufderheide, *Daily Planet*, 234.

⁵⁰¹ Lowenstein, “Peeping Tom and the New Wave,” 221-230.

⁵⁰² Lay, *British Social Realism*, 110.

⁵⁰³ Hill, *Sex, Class and Realism*, 110.

minachting. Gaz is het enige personage dat commentaar uit op de passende working-class vrouw in het mannentoilet. Maar die commentaar wijst eerder op ontnuchtering; de geslachtsrollen zijn omgedraaid en vrouwen usurperen domeinen van working-class mannen, waardoor deze mannen overbodig dreigen te worden.



Afbeelding 26: Een shot uit *O Dreamland* van Anderson uit 1953.

Besluit intermediaal discours

In *The Full Monty* zijn de intermediale linken vrij divers. Er zijn de linken met Hollywoodfilms als *The Usual Suspects*, *Flashdance* en *Saturday Night Fever*. Met de twee laatste films heeft *The Full Monty* gemeenschappelijk dat de working-class protagonisten aan sociale mobiliteit doen via muziek en dans. De optimistische eindscènes in *Flashdance* en *Saturday Night Fever* heeft *The Full Monty* niet. Dit ondanks het feit dat deze film door dezelfde Hollywoodstudio is gefinancierd als *Flashdance* en dat beide films eindigen in een freeze frame. Met *The Usual Suspects* deelt *The Full Monty* de volledige mannelijke samenstelling van de groep. Met de working-class films *The Commitments*, *Raining Stones* en *Ladri di Bicicletta* zijn er ook intermediale linken. Met deze drie films deelt *The Full Monty* het onzekere einde en de onzekere toekomst van de protagonisten. Specifiek voor *The Commitments* is er de overeenkomst van het samenkomen van een groep door dans en muziek, een groep die op het einde van beide films evenwel ontbonden wordt. Met *Raining Stones* en *Ladri di Bicicletta* is er de overeenkomst van een vader die alles wil doen om voor zijn kind te zorgen, tot het begaan van criminele activiteiten toe. De verwijzingen naar *Peeping Tom* en *O Dreamland* sluiten hierbij aan. De onzekere toekomst van de working-class mannen wordt gecontrasteerd, via het subjectieve standpunt van Gaz, met diens vaststelling dat vrouwen hun domeinen hebben overgenomen en succesvol zijn in hun werk. In deze intermediale linken zijn het thema van gender relations en het uitspelen van dit thema in *The Full Monty* te herkennen: het initiatief nemen van de working-class mannen en het positivisme in de koppelingen naar *Flashdance* en *Saturday Night Fever* die eveneens de mate van discours in *The Full Monty* versterken. Het counterdiscours (de subtiele kritieken op het sociaaleconomische beleid van de Britse regering en het onzekere einde) verschijnen via de verwijzingen naar *Raining Stones*, *Ladri di Bicicletta*, *Peeping Tom* en *O Dreamland*.

Besluit

The Full Monty speelt zich af in de jaren 90, tijdens het begin van de regering onder New Labour. Vele fabrieken in de zware industrieën zijn gesloten, zoals verschillende staalfabrieken in Sheffield. De arbeidsmarkt is veranderd; working-class mannen kampen met werkloosheid en een verzwakking in hun voormalige rol als hoofd van de familie en kostwinner.⁵⁰⁴ Deze films draaien op het eerste gezicht voornamelijk rond mannen, hun succes en hun falen. Working-class vrouwen gaan werken. Mannen zoeken werk en zitten in de put.⁵⁰⁵ Toch zijn er geen vrouwelijke hoofdrollen in de films van het corpus, met uitzondering van *Brassed Off*. Waar er ook sprake is van een omissie, is in de afbeelding van vrouwen in hun werkplaats en hun werkervaringen.⁵⁰⁶ Hiervan is weinig te zien in de films van het corpus. Deze omissie geldt echter ook voor andere periodes in de Britse cinema. Maar vrouwen zijn wel degelijk van belang in het verhaal van *The Full Monty*, ook al vertolken ze slechts bijrollen; ze nemen doorslaggevende beslissingen in het leven van hun gezin en hun partner. Daarnaast nemen mannen gewoontes over die traditioneel met vrouwen worden geassocieerd: diëten, bruinen, consumentisme, onzekerheid over het eigenlijk lichaam. De oplossing voor working-class mannen lijkt te liggen in het opzoeken van mannelijke solidariteit en in het nemen van initiatief; namelijk de stripact. Door dit entrepreneurschap om problemen op te lossen, lijkt *The Full Monty* volledig in de pas te lopen met de ideologische waarden van New Labour onder Blair. Maar het nemen van initiatief past ook in de hoger beschreven evoluties van de gehele Westerse economie.

Er zijn echter andere mogelijke verbanden waardoor in *The Full Monty* de weergave van 'gender relations' in een ander daglicht komt te staan. Er zijn de nostalgische verbanden met de periode van na WO II (de Ealing komedies): er was solidariteit onder mannen (onder andere door collectieve acties), er was stabiliteit en een traditionele rolverdeling tussen mannen en vrouwen. Ook in de inhoudelijke en stilistische overeenkomsten met het 'klassiek realisme' van de Hollywoodfilm, kunnen de nodige nuanceringsen aangebracht worden. Via het model van Todorov en de Horatio Alger mythe liggen er ook klemtonen op vooral mannelijke helden, die via het nemen van initiatief uit de problemen kunnen geraken.⁵⁰⁷ Bovendien is er een mate van counterdiscours in het nemen van initiatief door working-class mannen. Soms wordt dit counterdiscours inhoudelijk overgebracht zoals in het ontbreken van een gesloten einde of in het entrepreneurschap zelf. Het feit dat de mannen moeten overgaan tot strippen om geld bijeen te schrapen, kan ook beschouwd worden als een vorm van vernedering en bijgevolg een vorm van counterdiscours. Ook via stilering worden er vormen van counterdiscours afgespeeld: de drukkende sociaaleconomische omstandigheden en de kritiek op de (plaatselijke) overheden via de soundtrack, kadrage en camerastandpunten. De onzekere toekomst van de mannelijke working-class protagonisten via het freeze frame. In deze stilering is er een mix van diverse stijlen en een mix van mimesis en interpretatie terug te vinden: sociaalrealisme, de klassieke Hollywoodfilm en 'social art' cinema.

Qua intermedialiteit zijn er (naast referenties aan films met groepen zoals *The Commitments* en *The Usual Suspects*) referenties aan films met een klassieke Hollywood format, zoals *Flashdance* en *Saturday Night Fever*. Tegelijk neemt *The Full Monty* ook afstand van deze films; in het open einde bijvoorbeeld. Ook zijn er verwijzingen naar die films die eveneens een klemtoon leggen op de relatie tussen een vader en zijn kind: *Raining Stones* en *Ladri di Bicicletta*. Met deze films heeft *The Full Monty* ook het onzekere einde (en een onzekere toekomst voor de working-class protagonisten) gemeenschappelijk. Hierdoor

⁵⁰⁴ Hill, "Failure and Utopianism," 178-179.

⁵⁰⁵ Beynon and Rowbotham, "Handing on Histories," 2.

⁵⁰⁶ Juliet Webster, "Word Processing and the Secretarial Division of Labour," in *The Changing Experience of Employment*, ed. Katie Purcell et al. (London: Macmillan, 1986), 128.

⁵⁰⁷ Hill, "From the New Wave to the 'Brit-grit,'" 249-260.

komt er ook een vorm van counterdiscours naar boven drijven. Met de verwijzingen naar *Peeping Tom* en *O Dreamland* komt er eveneens een vorm van counterdiscours (de subtiele kritieken op het sociaaleconomische beleid van de Britse regering) aan de oppervlakte drijven.

In deze eerste filmanalyse komt er dus een genuanceerd beeld naar voor, zowel in de weergave van 'gender relations' in *The Full Monty*, in de ideologische waarden achter deze weergave, als in de intermediale koppelingen in deze film.

***Brassed Off*: de samenstelling van de working-class**



H. 2 De samenstelling van de working-class in *Brassed Off*

Inleiding

'To be brassed off' is volgens regisseur Mark Herman een woordspeling. 'Brass' verwijst naar de koperinstrumenten in een orkest. De uitdrukking in zijn geheel betekent dat iemand 'er de buik van vol heeft'.⁵⁰⁸ In *Brassed Off* hebben de working-class personages er de buik van vol dat er met hen wordt gesold, dat beslissingen over hun hoofden worden genomen en dat ze met sociaaleconomische problemen kampen waar (volgens hen) van hogerhand niets aan gedaan wordt. De working-class protagonisten in *Brassed Off* vormen een groep muzikanten die de longen uit hun lijf blazen om hun problemen te vergeten. Wie zijn deze muzikanten eigenlijk: mannen, vrouwen, allochtonen? Oud? Jong? Working-class of middle-class? In deze tweede filmanalyse wordt de samenstelling van de working-class belicht. Met 'samenstelling' wordt de aan- of afwezigheid van vrouwen, holebi's, personages uit een hogere klasse, ouderen en allochtonen in de working-class bedoeld. Ook de 'looks' van de mannelijke heteroseksuele autochtone working-class man is een item in deze analyse; zijn deze working-class mannen trots, stoer en gespierd of eerder zwak, mager en depressief? De groep van working-class protagonisten probeert uit de put van financiële problemen te klimmen. Lukt deze poging? Zo ja, maakt de samenstelling van de working-class hier een verschil?⁵⁰⁹



Afbeelding 17: De samenstelling van de working-class in *Brassed Off*.

Zoals aangekondigd in deel 1, worden de films van het corpus besproken door middel van een drievoudig discours. Meer bepaald, wordt in het eerste discours van de analyse van *Brassed Off* de samenstelling van de working-class bekeken. Welke 'andere' personages zijn er, buiten de mannelijke heteroseksuele working-class protagonisten? Wat is het belang van deze 'andere' personages voor het verhaal? Worden de werkervaringen van deze 'anderen' weergegeven in *Brassed Off*? In het tweede discours wordt nagegaan of *Brassed Off* een bepaald discours volgt over ideologische waarden inzake de samenstelling van de working-class of zijn er uitingen van een counterdiscours? In het derde en laatste discours wordt onderzocht of er in *Brassed Off* verwijzingen zijn naar (onder meer) andere working-class films? Wat zijn de bijdragen van deze referenties tot het thema van de samenstelling van de working-class? Deze vragen en de antwoorden daarop komen aan bod in deze tweede filmanalyse. Vooraleer van

⁵⁰⁸ Channel Four, *Press Release Brassed Off* (London: Channel Four, 1996), 2.

⁵⁰⁹ Ian Ramsey and Lisa Johnson, "Bringing Home the Bacon," *The Bulletin*, 23 oktober 1997, 12.

start te gaan met het eerste discours, wordt er een overzicht gegeven van de productieomstandigheden, de inhoud en de personages van *Brassed Off*. Vervolgens worden de thema's van *Brassed Off* uitgespit om daarna over te gaan tot het vermelde drievoudig discours: een filmisch discours over de representatie van de working-class in verband met de samenstelling van de working-class, een ideologisch en een intermediaal discours. Als laatste onderdeel van deze analyse, volgt een conclusie.

2.1 Productie, inhoud en personages

2.1.1 De productie van *Brassed Off*

Onder dit punt wordt overlopen welke productiemaatschappijen *Brassed Off* financieel gesteund hebben, hoe deze film ontstond vanuit een idee en hoe de marketing van de film werd aangepakt. *Brassed Off* is een coproductie van Channel Four, Prominent Features en Miramax (een Amerikaanse productiemaatschappij). *Brassed Off* is dus zoals *Billy Elliot* (zie hoofdstuk drie, deel twee) gedeeltelijk door Hollywood gefinancierd. Bijgevolg kan ook voor *Brassed Off* gesteld worden dat de invloed van deze financiering kan doordringen over de hele ontwikkeling van de film.⁵¹⁰



Afbeelding 18 Vader en zoon kijken (letterlijk) weg van de 'sociale ellende' achter hen in *Brassed Off*. De mijntorens zijn in het frame verwerkt.

Het onderwerp voor *Brassed Off* werd door Mark Herman bedacht in 1993, na een rit door een dorp, dat na de sluiting van de plaatselijke mijn, de indruk gaf van een spookdorp te zijn. Dit gegeven koppelde hij aan een krantenartikel, waarin stond hoe een fanfare van mijnwerkers zich gedwongen voelde hun muziek op te geven. Zo was zijn verhaal in essentie klaar. Herman wou al geruime tijd een film maken over de bewoners van een klein stadje die solidariteit tonen nadat velen onder hen hun werk verloren hadden. Hoewel het stadje Grimley – waarin het verhaal van *Brassed Off* zich afspeelt - fictief is, is het gebaseerd op het bestaande mijnwerkersdorp Grimethorpe. Daarmee is Grimley een afspiegeling van verscheidene nederzettingen in Noord-Engeland, Zuid-Wales en Schotland die rechtstreeks geconfronteerd werden met de gevolgen van het sluiten van de steenkoolmijnen. De mijn in Grimethorpe werd gesloten in 1993, waardoor zesduizend mensen hun werk verloren. Studies van de Europese Unie in 1994 toonden aan dat Grimethorpe een van de armste gemeenten was in Groot-Brittannië, met een werkloosheid van meer dan 50 procent.⁵¹¹

⁵¹⁰ Watson, "Hollywood UK," 80. Mather, *Tears of Laughter*, 32-33. Nigel Andrews, "Where There's Muck There's Mush," *Financial Times*, 31 oktober 1996.

⁵¹¹ Jefferson Hunter, *English Filming, English Writing*, (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 239. Volgens Mather sluit de naamgeving van het mijnstadje in *Brassed Off* aan bij een traditie die Dickens al toepaste in zijn literaire werk. Namelijk de traditie om plaatsnamen te produceren die ergens de toestand van de plaats reflecteren: "The naming of the town Grimley in *Brassed Off* draws upon a British comic tradition of naming places in ways which may symbolise key aspects of their being." Het mijnstadje in 'Hard Times' van Dickens, draagt de naam 'Coketown'. 'Grim' in Grimley duidt op het sinistere en het verontrustende aspect van de film, namelijk de nakende en onvermijdelijke sluiting van de mijnen. Mather, *Tears of Laughter*, 32-33.

Na het casten van Pete Postlethwaithe, Tara Fitzgerald en Ewan Mc Gregor in de voornaamste rollen, begonnen de opnames. *Brassed Off* werd uiteindelijk ingeblikt voor nog geen drie miljoen pond.⁵¹² Via een uitgekiende marketingstrategie was het de bedoeling om jongeren aan te spreken: posters, T-shirts en drinktassen werden geproduceerd met foto's van de film erop. De populariteit van Ewan Mc Gregor, na het succes van *Trainspotting*, werd eveneens gebruikt. Met name in de foto's op de T-shirts en de drinktassen. De muziek van de alom aanwezige fanfare in de film werd gespeeld door de 'Grimethorpe Colliery Band'.⁵¹³ De soundtrack werd uitgebracht op cd en werd redelijk goed verkocht. In de Verenigde Staten bracht de film in het eerste jaar na de release 2.560.471 dollar op. In Groot-Brittannië 2.815.981 pond. *Brassed Off* werd onder meer gelauwerd op het Filmfestival van Gent en ontving er de 'prijs van het publiek'.⁵¹⁴

Over de filmmakers

Producer Steve Abbott, afkomstig uit Noord-Engeland, was vanaf 1979 comanager van het Britse Monty Python. In 1986 stichtte hij zijn productiemaatschappij Prominent Features. Films die door Prominent Features zijn geproduceerd, zijn onder andere *A Fish Called Wanda* (Charles Crichton, 1988), *The Adventures of Baron Munchhausen* (Terry Gilliam, 1988), *Erik the Viking* (Terry Jones, 1989) en *Splitting Heirs* (Robert Young, 1993). Abbott was persoonlijk producent van *A Fish Called Wanda* en *Blame it on the Bellboy* van Mark Herman. Regisseur en scenarist Mark Herman is afkomstig uit Yorkshire en is zelf de zoon van een mijnwerker. Herman studeerde aan de Britse Nationale School voor Animatiefilm. De film die hij in zijn laatste jaar regisseerde, won de Oscar voor beste studentenfilm, waarmee hij de aandacht van Hollywood trok. In 1991 maakte hij het weinig succesvolle *Blame it on the Bellboy* voor Walt Disney. *Brassed Off* was zijn tweede film en meteen een groter succes. Na *Brassed Off* maakte Herman onder andere *Little Voice* (1998), opnieuw met Ewan Mc Gregor in de hoofdrol en in 2008 regisseerde hij *The Boy in the Striped Pyjamas*. Naar eigen zeggen, voelde Herman zich nauw verbonden met de strijd van de mijnwerkers. Zo steunde hij de grote stakingen van 1984, net zoals producer Abbott en hoofdacteur Pete Postlethwaithe overigens. Hij wilde bovendien, zoals boven vermeld, altijd al een film draaien over het thema van de 'zwartgezichten' (zoals de mijnwerkers genoemd werden) en hun strijd voor het behoud van hun werkgelegenheid.⁵¹⁵

⁵¹² LU, "Brassed Off," *De Morgen*, 30 oktober 1997.

⁵¹³ Monk, "Underbelly UK," 276.

⁵¹⁴ Raf Butstraen, "Brassband als barometer van gemeenschapsgevoel," *De Standaard*, 22 oktober 1997.

⁵¹⁵ Channel Four, *Pressrelease Brassed Off*, 1.

2.1.2 Inhoud en personages

Het verhaal van *Brassed Off* speelt zich af in het fictieve mijnwerkersdorpje Grimley, in 1992. Terwijl stoffige mijnwerkers na hun dagtaak terug naar de oppervlakte keren, klinkt op de soundtrack de muziek van een fanfareband, die 'Death or Glory' van Robert Browne Hall speelt. Een groep vrouwen protesteert buiten, aan de oppervlakte, tegen de nakende sluiting van de mijn. Ondertussen neemt Gloria Mullins haar intrek in een plaatselijk hotelletje, The Lantern. In feite is Gloria naar Grimley gezonden door de British Coal Board (de overkoepelende organisatie van de Britse mijnindustrie, zie ook analyse *Billy Elliot*) om een rapport op te stellen over de overlevingskansen van de mijn in Grimley. De huisbazin raadt Gloria aan om de Grimley Colliery Band (de fanfareband van de mijn) op te zoeken, nadat ze vernomen heeft dat Gloria graag trompet speelt. Jim en Ernie (twee leden van de fanfareband) beramen een plan om het geld voor de muziekband niet meer te betalen, gezien de dreigende economische omstandigheden van een potentiële sluiting. Dit plan komt echter vooral tot stand onder druk van hun respectievelijke echtgenotes, Vera en Ida. Beide dames maken zich immers zorgen om de financiële huishouding van hun gezin. Andere personages zitten eveneens in financiële problemen, vooral Phil, de trombonespeler en zoon van bandleider Danny. Zijn vrouw Sandra dringt erop aan om de gouden handdruk te accepteren die aan de mijnwerkers wordt aangeboden, in ruil voor een stem om de mijn te sluiten. Hoewel Phil wat bijverdient als clown op verjaardagsfeestjes, volstaat dit immers niet om de schuldeisers af te houden. Zijn vrouw is dan ook erg kwaad – ze gooit, na een echtelijke ruzie, met borden naar hem – als Phil samen met zijn vader Danny vertrekt naar de repetitie van de band. Sandra vindt dat Phil teveel energie en geld spendeert aan muziek. Na de uitvoering van het nummer 'Flower Dance' is Danny niet erg opgetogen met de prestaties van zijn muzikanten bij de repetities. Niet veel later wandelt Gloria binnen met de vraag om mee te mogen spelen.⁵¹⁶ Danny aarzelt even maar wanneer Gloria onthult dat ze in Grimley geboren is én de kleindochter is van de beste vriend van Danny wordt ze geaccepteerd. Bovendien gebruikt Gloria dezelfde trompet als haar grootvader toen hij nog in de band zat. Samen met de band speelt ze Concierto de Aranjuez van Joaquin Rodrigo als zelfgekozen auditienummer. Alle leden zijn zo onder de indruk van haar prestatie dat ze mag blijven, zeker om de muziekgroep de voorrondes van een nationale muziekcompetitie te helpen winnen, die hopelijk leiden naar de finale in de Royal Albert Hall. Jim en Ernie betalen na de succesvolle auditie van Gloria dan toch hun bijdrage. De komende weken verlopen de voorronden van de wedstrijd niet voorspoedig voor de fanfare uit Grimley. Een volgende zware tegenslag is dat Danny de eerste tekenen krijgt van 'black lung', een aandoening van de longen door jarenlang steenkoolstof in te ademen. Ondertussen vertrouwt Gloria aan Andy (Ewan Mc Gregor) toe – het blijkt ook dat deze twee in een ver verleden als tieners een kortstondige verhouding hadden – dat ze voor het 'management' van de mijn werkt. Ze vermeldt erbij dat ze de mijn kan helpen openhouden door het rapport dat ze schrijft over de leefbaarheid van de mijn. Hoewel Andy dit meer ziet als een oefening in public relations vanuit het management, overtuigt haar baas Gloria dat haar rapport wel degelijk relevant is. Niet lang daarna merken ook de andere bandleden op dat Gloria voor het management werkt.⁵¹⁷

Wanneer Phil terugkomt als Mr. Chuckles van een verjaardagsfeestje, koopt hij een tweedehands trombone om zijn vorige (die stuk was) te vervangen. Kort daarna wordt thuis zijn televisie in beslag genomen. De volgende dag beseft Sandra dat Phil een trombone heeft gekocht en is woedend. Terwijl de band de volgende voorronde wint – en naar de finale mag – komt het resultaat binnen van de stemming om de mijn al dan niet open te houden. Tot grote tevredenheid van Gloria's baas draait deze stemming in het voordeel uit van de sluiting van de steenkoolmijn en de gouden handdruk. Voor Phil gebeuren daarna zaken die alles nog verergeren: de huisraad van zijn gezin wordt verder leeggemaakt,

⁵¹⁶ Andrews, "Where There's Muck There's Mush."

⁵¹⁷ Ibid.

aangezien Phil nog steeds zijn schulden niet heeft afbetaald. Zijn vader, Danny, stuikt in mekaar terwijl hij naar huis wandelt en wordt naar het hospitaal gebracht. Sandra en de kinderen verlaten Phil. Later brengt de band een serenade aan Danny (buiten op het grasveld van het ziekenhuis) die half bewusteloos luistert. De volgende dag geeft Gloria's baas toe dat de beslissing om de mijn van Grimley te sluiten (ondanks dat ze winstgevend was) twee jaar geleden al werd genomen. Hierop verlaat ze woedend het kantoor. Gloria krijgt van de band ook de boodschap dat ze niet meer welkom is omdat ze denken dat ze hen verraden heeft. Om wat geld te verdienen, treedt Phil verder op als Mr. Chuckles op een verjaardagsfeestje. In plaats van de kinderen te verblijden, haalt hij in een emotionele monoloog zwaar uit naar het sociaaleconomische beleid van Thatcher en haar conservatieve regering. Dit beleid beschouwt hij als de oorzaak van al de sociale ellende rondom hem en van zijn persoonlijke problemen. Nog steeds in zijn clown outfit, probeert hij zichzelf vervolgens op te hangen. Hij wordt echter gered en naar het ziekenhuis gebracht. In het ziekenhuis herkent Danny zijn zoon en probeert hem te troosten, ondanks dat Phil hem vertelt dat hij alles verloren heeft. Hierna deelt Phil zijn vader mee dat de band niet naar de finale in Londen gaat. De volgende dag vertelt Gloria de bandleden dat ze drieduizend pond wil bijdragen om de trip naar de finalewedstrijd in Londen te bekostigen, aangezien de band deze uitgave niet kon dekken. Phil laat een briefje achter voor zijn vader met de woorden: 'We're going'. Bijna het hele dorp vergezelt de band. En ook Danny komt supporteren, nadat hij het ziekenhuis ontvlucht is. Harry dirigeert de band die een weergave van de 'William Tell Ouverture' opvoert. Halfweg in het nummer ziet Phil zijn vader opduiken. Ook zijn vrouw en kinderen zitten in het publiek. Grimley wint, maar Danny weigert de trofee. Hij steekt een speech af over het economische beleid van hun conservatieve regering de laatste tien jaar. Dit beleid heeft, volgens hem, niet alleen een industrie vernietigd, maar ook de huizen en levens van vele gezinnen verwoest. Wanneer ze het podium verlaten, neemt Jim de trofee toch mee naar huis. Hierna rijden de muzikanten met een rode Londense dubbeldekker door de straten van de hoofdstad. Wanneer ze langs het parlement rijden, zegt Danny dat 'zij' eens een keer moeten luisteren en stelt voor dat ze 'Land of Hope and – bloody – Glory' spelen. In een laatste shot staat Danny op de voorgrond te dirigeren, met de band spelend achter hem. De volgende woorden komen in beeld: "Since 1984 there have been 140 pit closures in Great Britain at the cost of nearly a quarter of a million jobs." Hierna verschijnen de eindcredits op het scherm.⁵¹⁸

2.1.3 Andere thema's in *Brassed Off* naast de samenstelling van de working-class

Onder 2.1.3 worden de drie andere weerhouden analysethema's voor *Brassed Off* besproken. Met name die aspecten van deze thema's die verbonden zijn met het hoofdthema van deze tweede filmanalyse.

Regionalisme in *Brassed Off*

In *Brassed Off* is volgens Luckett een sterke regionale binding vervat. Deze binding is merkbaar aan de fanfaremuziek, de taal en de monologen in deze film.⁵¹⁹ Fanfaremuziek vormt een belangrijk symbool voor het gemeenschapsgevoel en de solidariteit van de working-class. In het noorden van het land heeft elke industrie namelijk zijn eigen fanfare, een traditie die dateert van het einde van de 19^{de} eeuw. In *Brassed Off* staat fanfaremuziek ook centraal, getuige de titel en de inhoud van deze film. Volgens Luckett staat de muziek van de fanfareband voor een stervende regionale cultuur. Fanfaremuziek is volgens haar een van de laatste restanten van deze cultuur wat verklaart dat Danny als oudste lid

⁵¹⁸ Butstraen, "Brassband als barometer van gemeenschapsgevoel."

⁵¹⁹ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 93-94. Channel Four, *Pressrelease Brassed Off*, 3.

wanhopig vasthoudt aan zijn muziek en ook de rest van de groep hiervan probeert te overtuigen. Het winnen van de muziekcompetitie is dan ook een belangrijke symbolische gebeurtenis voor het behoud van de regionale identiteit.⁵²⁰

Volgens Ehland is het regionale taalgebruik in *Brassed Off* een symbool voor groepsbinding en een regionale identiteit: "The miners' vernacular serves as a vital bond among them, constituting a local identity." Dialect als symbool voor een regionale identiteit is vooral merkbaar in de scène waarin een televisiereportage de staking covert. Zo zegt Ehland: "The contrast between the desperate miners and their determined adversaries is also emphasized by a television report on the pit closures, in which standard British English can be heard."⁵²¹ De gesproken taal – het dialect en het standaard Engels – staat in *Brassed Off* eveneens symbool voor de variëteiten in groepen, waartussen het personage Gloria zich beweegt. In het theoretisch kader werd de sociale identiteitstheorie besproken. In de analyse van *Billy Elliot* wordt deze theorie uitgebreider toegepast, aangezien deze analyse het thema van sociale mobiliteit belicht en de beweging van een individu naar een andere sociale groep. Deze theorie is echter ook van toepassing op Gloria die heen en weer pendelt tussen twee groepen; de working-class via de fanfare en de middenklasse via het management van de steenkoolmijn. In tegenstelling tot Billy Elliot heeft Gloria geen problemen met het switchen tussen deze twee groepen. Via het begrip 'agency' van Giddens kan hiervoor een verklaring gevonden worden. Agency verklaart hoe individuen via individueel handelen zich kunnen losmaken van hun oorspronkelijke maatschappelijke condities. Gloria heeft genoeg potentieel voor individueel handelen. Bovendien heeft zij genoeg cultureel kapitaal of de juiste houding om zich aan te passen aan de waarden en de normen van de andere groepen waarmee ze zich assimileert.⁵²² Cultureel kapitaal is onder andere het onderwijs dat iemand genoten heeft en de waarden die hij/zij heeft meegekregen. Het is dankzij dit kapitaal dat een individu überhaupt van groep kan veranderen.⁵²³ Een indicator van de aanwezigheid van een gezonde dosis cultureel kapitaal bij Gloria is haar taalgebruik. Zoals Ehland schrijft: "She (Gloria) is capable of code-switching, using Standard English in conversations with her superior but regional forms when she talks to her fellow musicians."⁵²⁴ Bijgevolg valt Gloria niet tussen twee stoelen zoals Billy Elliot. Billy's probleem is zijn stroeve en onaangepaste houding (vooral ten aanzien van de hogere klassen in Londen) en dat uit zich in zijn taalgebruik: dialect, slang woorden en het vloeken (zie analyse van deze film). De enige keer dat Gloria zich onwennig voelt, is wanneer de andere bandleden ontdekken dat ze voor het 'management' werkt en haar daarmee confronteren. Maar dit onwennig gevoel verdwijnt op het einde van de film, wanneer ze het geld ophoest dat de band nodig heeft om de trip naar Londen te kunnen betalen.⁵²⁵

⁵²⁰ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 93-94.

⁵²¹ Christoph Schubert, "Identity and Dialects in the North of England," in *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England*, ed. Christoph Ehland (New York: Editions Rodopi, 2007), 84.

⁵²² Giddens, *Central Problems in Social Theory, Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, 92-93.

⁵²³ Matthijs, *Doorzetters. Een onderzoek naar de betekenis van de arbeidersafkomst voor de levensloop en loopbaan van universitair afgestudeerden*, 72.

⁵²⁴ Tajfel and Turner, "The Social Identity Theory of Intergroup Behavior," 7-24.

⁵²⁵ Schubert, "Identity and Dialects in the North of England," 84.



Afbeelding 19: De band voor en na hun concert in de Royal Albert Hall. Van een toeristische foto naar de sombere tekst over de gezichten van de band, na de donderpreek van Danny.

Tot slot versterken de monologen het regionale gevoel, door met een kritische vinger te wijzen naar het politieke bestuur in Londen. In de monologen van Phil en Danny, verwijzen deze personages naar het beleid van het centrale politieke bestuur in Londen als de oorzaak van de moeilijke sociaaleconomische situatie waarin ze zich bevinden. Voor het nationale parlement speelt de band bovendien 'Land of Hope and Glory', waarop Danny zegt dat 'zij' (de overheid) nu maar eens moeten luisteren.⁵²⁶

Sociale mobiliteit in *Brassed Off*

Sociale mobiliteit is een volgend thema. Net zoals *Billy Elliot* gaat *Brassed Off* over de gevolgen van de sluitingspolitiek van de conservatieve regering onder Thatcher en de grote mijnstakingen van 1984-1985, hetzij met enige vertraging want het verhaal van *Brassed Off* speelt zich later af, in 1992. Openlijk geeft de film via monologen kritiek op het sluiten van de mijnen, door de conservatieve regering. Deze kritieken zijn een stuk explicieter dan in *Billy Elliot* waar dergelijke kritieken via geluidsfragmenten, muziek en een subtiele stilering verschijnen (zie infra). Bijvoorbeeld in de anti-Thatcher speech van Mr. Chuckles op het verjaardagsfeestje en de toespraak van Danny wanneer hij de trofee weigert in Londen. Volgens regisseur Herman is Thatcher volledig verantwoordelijk voor deze film. Hij beweert dat de Britse overheid vrijwel straffeloos wegwam met het sluiten van de koolmijnen en de gevolgen ervan.⁵²⁷

Naast de kritiek op de sluiting is er vooral een aanklacht tegen het gebrek aan begeleidende maatregelen en aan alternatieve werkgelegenheden voor de werkloze mijnwerkers.

Het ontsnappen aan deze realiteit gebeurt volgens Hill en Monk door collectief te werken en heil te zoeken in entertainment, zoals in *The Full Monty*. In het geval van *Brassed Off* door het spelen van muziek en de participatie in een muziekcompetitie. De triomf van de muzikanten is echter tijdelijk; 's anderendaags keert de groep terug naar Grimley, waar de mijn nog steeds gesloten is en Danny nog steeds ernstig ziek is.⁵²⁸

⁵²⁶ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 93-94.

⁵²⁷ Ramsey and Johnson, "Bringing Home the Bacon."

⁵²⁸ Hill, "British Cinema in the 1980's," 168. Monk, "Underbelly UK," 276.

Gender relations in *Brassed Off*

Onder dit punt wordt de aanwezigheid en het belang van vrouwen onder de loep genomen in *Brassed Off*. Monk omschrijft *Brassed Off* en *The Full Monty* als films waarin de working-class als homosociaal (in casu homosociaal mannelijk) wordt gerepresenteerd. De aandacht in deze films over werkloosheid, armoede en sociale uitsluiting gaat volgens haar immers volledig naar mannen.⁵²⁹ In *The Full Monty* is er inderdaad geen vrouw in de working-class groep op zich te bespeuren. De muziekbond in *Brassed Off* bevat wel één vrouwelijke muzikant, Gloria. Monk merkt hierbij echter op dat Gloria alleen wordt toegelaten in de groep omdat haar grootvader ook deel uitmaakte van de band en omdat deze laatste de beste vriend was van bandleider Danny. Toch is Gloria niet alleen omwille van haar afkomst lid van de band. Ook haar succesvolle auditie en het feit dat ze in de streek geboren is, is doorslaggevend voor haar toelating. Bovendien beweert Monk dat de vrouwelijke personages in *The Full Monty* en *Brassed Off* naar de achtergrond verdrongen zijn. Niet alleen zijn ze gering in aantal. Sterker nog, de mannen zoeken volgens Monk raad en steun in een exclusief mannelijk collectief.⁵³⁰ In *Brassed Off* ligt het succes echter gedeeltelijk bij vrouwen: Gloria is een muzikale aanwinst voor de fanfareband en sommige vrouwen van de bandleden komen ook mee supporteren, nadat ze tevergeefs hebben geprotesteerd tegen de nakende mijnsluitingen. Gloria, Vera en Ida staan hun partners doorheen de film ook met raad en daad bij. Volgens Dave worden de vrouwen, ten aanzien van working-class mannen, ook als naïef afgebeeld in *Brassed Off*. Gloria in de eerste plaats, omdat ze niet beseftte dat haar functie alleen maar een rookgordijn was georganiseerd door het management van de mijn. Haar medegroepsleden in de fanfare hadden dit nochtans al voorspeld. Andy wierp dit zelfs op in de nabijheid van Gloria. De ‘Women Against Pit Closures’ zijn volgens Dave al even naïef omdat ze bleven protesteren tegen de sluiting van de mijn terwijl de mannen al vroeg beseften dat dit zinloos was.⁵³¹

Toch klopt deze argumentatie over de naïviteit van deze vrouwen niet helemaal. De echtgenotes van Jim en Ernie, praten op een gegeven moment met elkaar terwijl ze in de tuin werken. In dat gesprek rijst al snel de vraag wat ze zullen doen, wanneer de mijn gesloten is. In die zin voorspellen deze vrouwen wel de nakende sluiting van de mijn. Bovendien hebben sommige vrouwen veel zeggenschap in het huishouden en de organisatie van het gezin. Phils vrouw Sandra, verbiedt haar man om een nieuwe trombone te kopen, goed beseffend dat hij dit misschien toch doet. Zij neemt ook het initiatief om met de kinderen Phil te verlaten. In *Brassed Off* worden sommige mannen er zelfs van beschuldigd – door hun eigen vrouwen – dat ze geen ‘bollocks’ hebben om moeilijke situaties aan te kunnen. En in een ruzie met Phil gooit Sandra met borden naar zijn hoofd. Op een gegeven moment vraagt Danny aan zijn zoon – wanneer hij blauwe plekken op Phils gezicht ontwaart – of Sandra dit gedaan heeft. Er is totaal geen verontwaardiging merkbaar (noch bij Danny, noch bij Phil) over waar deze vraag vandaan komt. Alsof de vroegere stereotypes omgekeerd zijn; het zijn de vrouwen die mannen slaan uit agressie en niet andersom (meer over deze stereotypering bij de analyse van *Billy Elliot*). In deze zin zijn deze vrouwen veel minder naïef dan Dave suggereert.

⁵²⁹ Ibid., 282.

⁵³⁰ Ibid.

⁵³¹ Dave, *Visions of England: Class and Culture in Contemporary Cinema*, 64-65.

2.2 Het filmisch discours in *Brassed Off*: de samenstelling van de working-class in *Brassed Off*

Zoals vermeld in de inleiding van deze analyse, wordt *Brassed Off* in een drievoudig discours geplaatst: een filmisch discours, een ideologisch en een intermediaal discours. Onder 2.2 wordt het filmisch discours behandeld over de representatie van de working-class in *Brassed Off*, meer bepaald over de samenstelling van de working-class. In dit eerste discours wordt eerst de maatschappelijke context van de jaren 80 en 90 besproken voor wat betreft dit analysethema (2.2.1). Daarna wordt de weergave van de samenstelling van de working-class in *Brassed Off* overlopen via de volgende subtopics (zoals vermeld bij de onderzoeksvragen in deel 1): de aanwezigheid en werkervaringen van ‘anderen’ in de working-class en het beeld van de blanke heteroseksuele working-class man (2.2.2).

2.2.1 De samenstelling van de working-class in de jaren 80 en 90

De steenkoolmijnen in het noorden van Groot-Brittannië gaven miljoenen mijnwerkers een job en vormden de centrifugale kracht in een gemeenschap. Vele mensen in eenzelfde streek waren financieel afhankelijk van deze steenkoolmijnen. Het programma van de conservatieve regering om de mijnen te sluiten vanaf 1984, leidde tot het verlaten van de grote steenkoolreserves. Het gevolg van deze politiek was dat hele steden van een groot deel van hun inkomsten werden beroofd.⁵³² De inhoud van *Brassed Off* is sterk verankerd in deze werkelijkheid; ook in Grimley wordt een hele gemeenschap getroffen door het wegvallen van de grootste werkgever van de streek. Meer over de sociale context rond de mijnstakingen volgt in de analyse van *Billy Elliot*, waarin de protagonist probeert zich los te wrikken van deze context.⁵³³ Hieronder worden de gevolgen weergegeven van deze sluitingen voor de samenstelling van de working-class.

Differentiatie

Onder dit punt, worden (indien beschikbaar) aantallen besproken van de ‘anderen’ in de working-class, alsmede hun kans op werk in de Britse arbeidsmarkt. In de jaren 90 bestond bijna 50 procent van de arbeidskrachten uit vrouwen of mensen van allochtone afkomst. Etnische minderheden hadden veelal te kampen met slecht betaalde jobs en werkloosheid. In de eerste jaren van de regering van Major en dus op de vooravond van de films van het corpus, lag het werkloosheidscijfer bij de Pakistaanse en Caribische gemeenschap drie keer zo hoog dan het gemiddelde in het Verenigd Koninkrijk. Bij Caribische mannen tussen 18 en 19 jaar liep het werkloosheidscijfer op tot 43,5 procent.

In dezelfde periode heeft slechts 58 procent van de allochtone bevolking werk, bij de autochtone bevolking is dat 76 procent.⁵³⁴ Wanneer het over de vrouwelijke beroepsbevolking gaat, vonden in 1997 vrouwen van Caribische afkomst minder makkelijk manueel werk dan blanke vrouwen uit etnische minderheidsgroepen. Vrouwen uit Bangladesh hadden het meest te kampen met werkloosheid. De succesvolste etnische niet-blanke minderheden komen uit Zuid-Azië. Velen onder hen zijn zelfstandig en hebben hun eigen (kleine) zaak. Veelal rekruteren deze mensen ook uit hun eigen familie. Tot slot

⁵³² Beynon, “Images of Labour/Images of Class,” 25. Channel Four, *Pressrelease Brassed Off*, 1.

⁵³³ Artur Piskorz, “Reading Filmic Texts as Socio-Political Texts: The Case of *Billy Elliot*,” in *New Trends in English Teacher Education*, ed. By Arsenio Guijarro et al. (Castilla-La Mancha: Universidad Castilla-La Mancha, 2008), 401-402.

⁵³⁴ Giddens, *Sociology*, 350-351.

hebben in 1997 mannen uit etnische minderheidsgroepen, – zelfs als ze hoog geschoold zijn – 50 procent minder kans dan Britse blanke mannen om door te stoten naar topfuncties met macht, status en de daarbij horende beloning.⁵³⁵ Wat homoseksualiteit in Groot-Brittannië betreft, is het volgens Keene niet eenvoudig om juiste aantallen te vinden, maar waarschijnlijk ligt dat cijfer rond de 1 op 15. Waaronder 60 procent mannen en 40 procent vrouwen. Giddens vermeldt een cijfer van 1 op 10, hoewel hij een onderzoek citeert van aantallen homoseksuelen specifiek in grote steden.⁵³⁶ Inzake het aantal gepensioneerden in Groot-Brittannië, vermeldt Balchin een onderzoek in de eerste helft van de jaren 90 (wanneer het verhaal van *Brassed Off* zich afspeelt), uitgevoerd door het Office of Population Censuses and Surveys (een officiële dienst van de Britse regering belast met sociologische studies). Dit onderzoek vermeldt een cijfer van 9,8 miljoen gepensioneerden in Groot-Brittannië op een totale populatie van 56,2 miljoen (in 1981 waren dit er nog 9,1 miljoen), oftewel een percentage van 17,5 procent.⁵³⁷ Qua sociale mobiliteit van middenklasse personages richting de arbeidersklasse, zijn er geen cijfers te vinden. Wel, volgens Mach, is een neerwaartse daling van middenklasse naar arbeidersklasse niet ongewoon: “This mobility affects mainly ‘the risen working-class families’, i.e. those sections of the middle class which, due to their origins, their social contacts and their culture, have never lost touch with the working-class. Such downward mobility is not treated as failure and may even reflect a conscious choice.”⁵³⁸ Het personage van Gloria past in deze beschrijving; zij is afkomstig uit de arbeidersklasse en klimt vervolgens op naar de middenklasse. Een tijd lang pendelt ze heen en weer tussen deze twee klassen, om uiteindelijk terug te keren naar de arbeidersklasse. Een beslissing die niet negatief wordt onthaald, integendeel.

Andere beelden in working-class films voor blanke mannelijke arbeiders

Voor de ingang van het Trades Union Congress (TUC) in Londen staat een groot standbeeld van een working-class man (zie inleidend hoofdstuk). Dit standbeeld dat volgens Beynon machtig en sterk overkomt, roept beelden op van een maatschappij waarin industrie en hard werk centraal staan en waarin de rol van de handenarbeider essentieel is. Deze trotse gespierde arbeider voorzag de maatschappij van vele economische noden als staal en steenkool. Deze monolithische beelden zijn, volgens Beynon, in de working-class films van de jaren 90 verdwenen. Naar het einde van de twintigste eeuw zijn er in working-class films eerder bleke en magere working-class protagonisten te zien, zoals in *Trainspotting* en onzekere kalende en zwaarlijvige strippers in *The Full Monty*. Beelden van protesten, armoede, terneergeslagen mannen die gaan werken en grote rijen wachtende werklozen die aanschuiven voor een uitkering vervangen volgens Beynon beelden van zwoegende arbeiders op de werkplaats.⁵³⁹ In 2.2.2 volgt de weergave van de samenstelling van de working-class voor de films van het corpus en met name in *Brassed Off*.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Michael Keene, *Religion in Life and Society* (Dunstable: Folens Limited), 54. Giddens, *Sociology*, 453-454.

⁵³⁷ Paul N. Balchin, *Housing Policy: An Introduction* (London: Routledge, 2004), 323.

⁵³⁸ Bogdan W. Mach, *Social Mobility and Social Structure* (London: Butler & Tanner, 1986), 92-93.

⁵³⁹ Beynon, “Images of labour/Images of Class,” 25.



Afbeelding 20: Het standbeeld voor het TUC in Londen.

2.2.2 Weergave van de samenstelling van de working-class in de films van het corpus

In de bespreking van deze weergave komt eerst de aanwezigheid van vrouwen, allochtonen, holebi's, ouderen en personages uit de middenklasse aan bod. Daarna volgt het beeld van de blanke heteroseksuele working-class man. Een apart item uit deze subthema's wordt apart besproken onder 2.2.2.3, het belang van de 'anderen' in het verhaal van de film en de weergave van de werkervaringen van deze 'anderen'.

2.2.2.1 Aanwezigheid van vrouwen, allochtonen, holebi's, ouderen en personages uit de middenklasse

Hallam labelt *The Full Monty*, *Trainspotting* en *Brassed Off* als films van midden jaren 90 die een interesse tonen voor de marginalisering van voornamelijk blanke mannelijke personages.⁵⁴⁰ Ook Hill vermeldt een onderrepresentatie van 'anderen' in de working-class films van de jaren 90: "What they (red: the working-class films) have done less well is dramatise a model of community that can fully embrace social and cultural diversity and which looks forward rather than back."⁵⁴¹



Afbeelding 21: Een middle-class vrouw tussen mannen, Gloria als lid van de band.

Hill duidt op het feit dat in de Britse working-class films van de jaren 90 de aanwezigheid en werkervaringen van vrouwen, homoseksuelen en allochtone personages wordt gemarginaliseerd. Hij

⁵⁴⁰ Hallam, "Film, Class and National Identity," 261.

⁵⁴¹ Hill, "Failure and Utopianism," 186.

geeft hierbij als voorbeeld dat in *Brassed Off* en in de films van Ken Loach zwarte en homoseksuele personages nagenoeg afwezig zijn. Hill maakt weliswaar een verschil met *The Full Monty*: de film bevat de homoseksuele personages Lomper en Guy, alsook het zwarte personage Horse. Deze diverse samenstelling maakt de groep van working-class strippers in deze film meer inclusief en minder traditioneel.⁵⁴² In *Trainspotting* en *Billy Elliot* zijn er echter ook uitzonderingen. In *Trainspotting* is er in de nachtclubscène in Londen in een snelle camerabeweging een lesbisch koppel te zien, bijna als voorbode op de volgende scène waarin het personage Begbie een romantisch avontuur aangaat met een vrouw, om even later – in grote woede – te ontdekken dat ze een transseksueel is. In *Billy Elliot* is er Michael, de kameraad van Billy, die zich graag als meisje verkleedt (net zoals diens vader). Op het einde van deze film ziet de kijker Michael en zijn vriend in het publiek, terwijl ze naar Billy's debuutoptreden kijken. In deze film kijken de vader en broer van Billy trouwens neer op balletdansen, door het als een activiteit voor 'mietjes' te bestempelen. Deze mening stellen ze op het einde van de film evenwel bij, iets wat Begbie in *Trainspotting* absoluut niet van plan is om te doen (zie infra).

Met bijna 50 procent van de arbeidskrachten bestaande uit vrouwen en allochtonen, is er inderdaad een ondervertegenwoordiging van deze groepen in de films van het corpus. Hoewel er in *Brassed Off* en *Trainspotting* nauwelijks homoseksuele personages in beeld verschijnen, is er een betere vertegenwoordiging van holebi's in de films van het corpus. In de working-class groep in *The Full Monty*, zijn er twee homoseksuele personages. Hetzelfde geldt voor *Billy Elliot*. Oudere personages zijn er in *The Full Monty* (Gerald en Horse), in *Billy Elliot* (vader Jackie Elliot) en *Brassed Off* (Jim en Ernie, die naar eigen zeggen, samen een carrière van 60 jaar als mijnwerker erop hebben zitten). In *Trainspotting* zijn er de ouders van Renton en Spud die in beeld verschijnen, maar dit is slechts sporadisch. Alleen in *Brassed Off* is er een protagonist van de derde leeftijd, Danny. Met 17,5 procent gepensioneerden in Groot-Brittannië is er hier opnieuw een ondervertegenwoordiging in de films van het corpus. Maar de films van het corpus, in zijn geheel genomen, bevatten wel een betere vertegenwoordiging van de 'anderen' in de working-class, dan Hallam en Hill opperen.



Afbeelding 22: Een zeldzaam beeld in *Trainspotting*, een dansend lesbisch koppel.

Terugkerend naar *Brassed Off*, is er dus diversiteit in de personages van Gloria en Danny. Gloria is een protagoniste die, net zoals het personage Gerald in *The Full Monty*, als lid van de middenklasse in de 'groep' wordt toegelaten. Dit fenomeen symboliseert volgens Mather, een hunkering naar eenheid en solidariteit in moeilijke tijden. Ook dit is een verwatering van het klassieke beeld van de working-class als blank, mannelijk, jong, stoer. Deze aanwezigheid geeft aanleiding tot contrasten, zowel in klederdracht als in het bezit van auto's en huizen. Zowel Gloria als Gerald dragen duurdere kleren en bezitten duurdere auto's. Gloria heeft een duurdere auto dan haar collega's in de fanfare. Gerald woont

⁵⁴² Ibid., 186.

in een middle-class buurt. Danny fungeert als gepensioneerde en lid van de derde generatie als leider van de groep en als een pilaar van morele kracht die de groep raad geeft. Ook hierin is er volgens Mather een verwatering van het klassieke beeld van de working-class.⁵⁴³

2.2.2.2 Het beeld van de blanke heteroseksuele working-class man



Deze foto van de protagonisten uit *Brassed Off*, staat in schril contrast met de iconografische foto van de gespierde arbeider voor het TUC in Londen (zie figuur 20). De trotse gespierde arbeider is vervangen door een groep arbeiders die terneergeslagen rondlopen. Deze groep arbeiders zijn kalend, dik, klein, futloos en soms impotent. Zo verwijten Ida en Imelda, de echtgenotes van Jim en Ernie, hun mannen bijvoorbeeld dat ze geen 'bollocks' hebben: geen lef en sterker nog geen testikels, één van de symbolen van mannelijkheid.

Afbeelding 23: De working-class man in de jaren 90, verouderend, soms klein, dik en vooral terneergeslagen.



Afbeelding 24: Vrouwen verwijten mannen dat ze te weinig lef en moed hebben, zij staken immers tegen de sluitingen, terwijl hun mannen veelal de schouders laten hangen.

Ook in *The Full Monty*, *Trainspotting* en *Billy Elliot* is deze transformatie zichtbaar. Niet alle leden van de groep strippers zijn stoer en gespierd. Integendeel, ook hier zijn sommige personages futloos, depressief, impotent en (net zoals in *Brassed Off*) soms suïcidaal. In vergelijking met eerdere working-class films zoals *This Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963) en *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson, 1962) bijvoorbeeld, is dit een hele transformatie. Hier zijn de protagonisten, slank, gespierd, trots en een stuk zelfzekerder. Hieronder is een shot van Albert Finney die in de rol van

⁵⁴³ Mather, *Tears of Laughter*, 33.

Arthur Seaton in *Saturday Night and Sunday Morning*, een icoon werd van de blanke viriele working-class held.⁵⁴⁴



Afbeelding 25: Albert Finney als het symbool voor stoere en viriele working-class mannelijkheid in de jaren 60.

2.2.2.3 Belang van de ‘anderen’ in het verhaal van de film en de weergave van hun werkervaringen

Het belang van de personages in de plot wordt eerst bekeken in de andere films van het corpus, daarna in *Brassed Off*.⁵⁴⁵ Het multiculturele in bijvoorbeeld *The Full Monty* is, volgens Lockett, een interessante case voor het belang van ‘anderen’ in het verhaal omwille van de inclusie van het zwarte personage ‘Horse’. Deze inclusie duidt volgens Lockett op politieke correctheid. Hetzelfde geldt voor de familie van Horse die regelmatig op het scherm verschijnt: ze kijken geregeld toe tijdens de repetities en zijn aanwezig bij de finale stripact. Toch relativeert Lockett dit multiculturele aspect omdat dergelijke personages vaak dienen om het verhaal te triggeren. Echte issues en werkomstandigheden van deze personages komen nauwelijks aan bod. Conflicten worden weggevaagd en de integratie van deze personages in de groep verloopt probleemloos. Hoewel Horse het af en toe over zijn issues heeft met andere leden van de groep, klopt de redenering van Lockett grotendeels.⁵⁴⁶ Zo was er in de originele plot van *The Full Monty* een cast met meerdere zwarte mannen en een Aziat, alsook een verhaallijn met een interracial relatie. In het uiteindelijke scenario van scenarist Simon Beauvoy bleef er slechts één zwarte man over in de groep. Hierdoor kreeg de film wel eens de bijnaam ‘The Missing Monty’.⁵⁴⁷ Volgens Julien is deze ontwikkeling in *The Full Monty* typerend voor de afbeelding van ‘anderen’ in de working-class. De manier waarop Leigh en Loach allochtone personages presenteren zijn al even problematisch, volgens Julien. Hoewel *Secrets and Lies* van Mike Leigh uit 1996 een zwarte protagoniste opvoert, komt het beeld van dit zwarte personage volgens Julien te oneerlijk en té politiek correct over, waardoor het gewoonweg niet overtuigend is voor een zwart publiek. Dit gaat volgens hem ook op voor de films van Loach, die occasioneel zwarte personages verwerkt in zijn scenario’s. Maar deze personages zijn niet relevant voor de plotontwikkeling.⁵⁴⁸ Terug naar *Secrets and Lies*. Deze film handelt over een zwart personage (Hortense) die een goede opvoeding genoten heeft, een hoge scholing en een goed

⁵⁴⁴ Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-29.

⁵⁴⁵ Lockett, “Image and Nation in 1990s British Cinema,” 93.

⁵⁴⁶ Julien, “Revealing Desires,” 179-180.

⁵⁴⁷ Shone, “Thong and Dance,” 11. Johnson, “Get ‘em off,” 33.

⁵⁴⁸ Julien, “Revealing Desires,” 179-180.

inkomen heeft. De rollen zijn in deze film volledig omgekeerd: haar blanke moeder is arm, eenzaam en laag geschoold. De integratie van het zwarte personage is blijkbaar vlot en goed verlopen. Lockett beargumenteert echter dat dit politiek correcte beeld belangrijker is dan bepaalde inhouden, zoals de bewaring van de eigen etnische identiteit en het nog steeds aanwezige onevenwicht in machtsverhoudingen tussen rassen, ondanks het succes van enkele individuen zoals de zwarte Hortense in deze film.⁵⁴⁹ Toegepast op *Brassed Off* vormt de aanwezigheid van het vrouwelijke middle-class personage Gloria een middel om het verhaal te stuwen. Toch is het belang van dit personage volgens Lockett en Monk ondergeschikt aan de blanke working-class personages.⁵⁵⁰ Gloria moet ondanks haar universitaire scholing uiteindelijk toegeven dat haar aanwezigheid en het rapport dat ze moet schrijven inderdaad maar een pr-stunt is. Haar scholing komt dus vrij nutteloos over vergeleken met het gezonde verstand van de working-class mannen, volgens Monk.⁵⁵¹ Hoewel deze argumentatie klopt (deze ontnuchtering van Gloria is vervat in de inhoud van de film), is Gloria desondanks een belangrijke factor in het verhaal; de overwinning van de fanfareband in Londen is deels te danken aan haar muzikaal talent en aan haar financiële bijdrage. Ook Danny is een 'andere', namelijk een gepensioneerd lid van de working-class. Zijn aanwezigheid is een belangrijke stuwende kracht voor de narratieve ontwikkelingen in *Brassed Off*. Het is Danny die de band dirigeert, letterlijk en figuurlijk. Hij overtuigt de leden om met hun muziek door te zetten (meerdere malen zelfs), ondanks de barre tijden die ophanden zijn. Onder meer omwille van Danny's verzwakte gezondheid, gaat de band ook naar de finale in Londen, als een soort van eerbetoon aan hem. In de finale komt Danny voor de hele mijnwerkersgemeenschap op in zijn bijtende monoloog over het sociaaleconomische beleid van de Britse regering van de laatste tien jaar. Samen vormen Gloria en Danny wel degelijk een relevante narratieve factor.

De werkervaringen van de 'anderen' in *Brassed Off*

De werkervaringen van de mannen komen af en toe in *Brassed Off* in beeld; het aantrekken van hun werkpak, het kappen van steenkool, het douchen en het terug aankleden. De activiteiten van hun vrouwen hebben voornamelijk betrekking op het protesteren (bovengronds) tegen de eventuele sluiting van de steenkoolmijn.⁵⁵² Zowel het werk van de working-class mannen als de protestacties van de vrouwen, worden begeleid door muziek van de fanfare. De kijker krijgt hier een voorbode van de nakende sluiting; het werken onder de grond en de protestacties zullen verdwijnen, alleen de muziek blijft over. Zoals Danny ook beklemt toont in het begin van de film: "Wat er ook gebeurt, wij zullen verder spelen (zie ook de bespreking van de monologen in het ideologisch discours)."

⁵⁴⁹ Lockett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 97-98.

⁵⁵⁰ Ibid., 96-97.

⁵⁵¹ Monk, "Underbelly UK," 276-278.

⁵⁵² Blandford, Film, *Drama and the Breakup of Britain*, 27-29.



Afbeelding 26: Beelden van mannelijk werk diep onder de grond in *Brassed Off*.

De werkervaringen van Gloria worden ook in beeld gebracht. Soms werkt ze alleen, met haar laptop. Soms overlegt ze met haar bazen, het management van de steenkoolmijn. Telkens is ze hierin ver verwijderd van de anderen van de fanfare alsof haar werk weinig te maken heeft met het welzijn van de working-class protagonisten. Danny is op pensioen, maar vaak verschijnen visuele indicatoren van zijn vroegere werk achter hem in beeld, in het bijzonder de mijntoren die in vele frames opduikt. Zijn huidige activiteiten beperken zich tot het dirigeren van de band. Naarmate de film vordert en de kijker beseft dat de mijn waarschijnlijk gaat gesloten worden (plus de aanwijzingen die de kijker krijgt over de ziekte van Danny), krijgen ook deze werkervaringen een desolaat karakter. Alsof ze ver verwijderd zijn van de ervaringen van de huidige generatie van mijnwerkers.⁵⁵³

⁵⁵³ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 76.

Besluit filmisch discours over de representatie van de working-class in *Brassed Off*

Concluderend uit dit eerste discours, wordt een variëteit aan leden gepresenteerd in *Brassed Off*. In deze film zijn er evenwel geen allochtone personages of holebi's, net zoals in *Trainspotting*. In *The Full Monty* en *Billy Elliot* zijn er wel homoseksuele personages. Alleen in *The Full Monty* zijn er allochtone karakters. *Brassed Off* bevat wel een vrouwelijk personage, dat uit de middenklasse komt, evenals een personage van de derde generatie. Respectievelijk zijn dit de personages Gloria en Danny. De overige personages van de fanfareband zijn niet de stoere gespierde arbeiders van weleer, zoals in vroegere working-class films. Integendeel, lusteloosheid en fysieke zwakte lijken te overheersen. Het aandeel van de 'anderen' in de narratieve structuur is groot. Zowel Danny als Gloria zijn spilfiguren in de verhaalontwikkelingen; zij helpen de working-class protagonisten op muzikaal vlak en geven advies. Gloria financiert de trip naar Londen en Danny gaat via een speech in de aanval tegen het beleid van de regering. De werkervaringen van deze 'anderen' worden ook getoond in *Brassed Off*. Vooral die van Gloria worden in beeld gebracht, hoewel deze werkervaringen niet altijd positief zijn.

2.3 Het ideologisch discours in *Brassed Off*

In het tweede discours wordt de mate van discours/counterdiscours aangaande het thema van de samenstelling van de working-class besproken in *Brassed Off*. Hiervoor worden de ideologieën besproken die achter het uitspelen van dit thema zitten. Daarna wordt geanalyseerd of deze vormen van discours/counterdiscours stilistisch gezien via mimesis of interpretatie worden afgebeeld. Hiervoor worden de narratieve stijl en de overige formele stijkenmerken zoals mise-en-scène, camerabewegingen, montage en het gebruik van diëgetische en non-diëgetische muziek geanalyseerd.

2.3.1 *Brassed Off* en het discours met de ideologische waarden van New Labour

New Labour drukte in de aanloop van de nationale verkiezingen van 1997 de slogan 'Brassed Off with the Tories' op haar verkiezingsposters. Dit gebeurde in de veronderstelling dat *Brassed Off* qua ideologie de waarden aanhangt van de partij New Labour onder de leiding van Blair (voor de bespreking van deze waarden van New Labour, zie de analyse van *The Full Monty*). Volgens de filmmakers was dit niet het geval.⁵⁵⁴ De meningen van Monk, Blandford en Mather hieromtrent worden overlopen. Hierna worden de argumentaties van Leach en Piskorz in verband het politiek gehalte in *Brassed Off* besproken. Een argument voor Monk om *Brassed Off* als een film te labelen die de ideologische waarden van New Labour volgt, is het wegvagen van klassentegenstellingen om een overwinning in huis te halen. Gloria is een lid van de middenklasse, dat in de groep wordt toegelaten en een belangrijke factor is in de overwinningen van de band.⁵⁵⁵ Ook voor Blandford loopt *Brassed Off* enigszins in de pas van de ideologie van New Labour, hoewel hij hiervoor een ander argument gebruikt: "It is possible (...) to read the film's ending (...) as a triumph of the individual will over adversity."⁵⁵⁶

Voor Monk zijn er evenwel substantiële verschillen tussen *Brassed Off* en *The Full Monty*, een film die voor haar veel dichtert tegen de waarden van New Labour aanleunt. Zo oppert Monk: "There are substantial differences between *Brassed Off* and *The Full Monty* that should not be effaced. *Brassed Off*'s Old Labour collectivism, for instance, is antithetical to *The Full Monty*'s Blairite gospel of entrepreneurial self-help, labour flexibility and the sublimation of old industrial antagonisms in the interests of enterprise."⁵⁵⁷ Monk verwijst in haar argumentatie naar de periode voor het aantreden van de conservatieve regering onder Thatcher, wanneer de vakbonden, met name in de zware industrieën, een sterke sociaal-politieke macht waren (meer over de macht van de vakbonden en de beoogde vermindering van deze macht door de conservatieve regering, in de analyse van *Billy Elliot*). De vergaderingen van de vakbonden en hun onderhandelingen met het management worden in beeld gebracht in *Brassed Off*. Ook het concept van de gouden handdruk (een verhoogde ontslagvergoeding voor de mijnwerkers in ruil voor een stem voor het sluiten van de steenkoolmijn) komt ter sprake. Dergelijke scènes komen niet voor in *The Full Monty* (zoals Monk vermeldde), maar ook niet in *Trainspotting*. In *Billy Elliot* komen de vakbonden en hun vergaderingen wel in beeld. De machteloosheid van de vakbonden in *Brassed Off* verschijnt op het scherm, wanneer een grote meerderheid van de mijnwerkers het aanbod van de verhoogde gouden handdruk aanvaardt en voor het sluiten van de steenkoolmijn stemt. In de weergave van de werking en de machteloosheid van de vakbonden in *Brassed Off* hangt ook volgens Blandford, een zweem van nostalgie naar de periode van vroegere working-class films zoals de Ealing komedies en de New Wave films. In die periode hadden de

⁵⁵⁴ Ramsey and Johnson, "Bringing Home the Bacon."

⁵⁵⁵ Monk, "Underbelly UK," 276-278.

⁵⁵⁶ Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 28.

⁵⁵⁷ Monk, "Underbelly UK," 277. Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 29.

vakbonden nog een grote invloed op de politieke besluitvorming. In die zin is de zweem van nostalgie een vorm van counterdiscours.⁵⁵⁸ Een ander verschil tussen *The Full Monty* en *Brassed Off*, duikt op in de scène waarin de huisraad van Phil wordt opgehaald door zijn schuldeisers. Na een woordenwisseling, ligt Phil neergeslagen op de grond. In *The Full Monty*, is er een gelijkaardige scène, wanneer de huisraad van Gerald wordt opgehaald door diens schuldeisers, maar Gerald wordt bijgestaan door zijn vrienden die de schuldeisers wegjagen. In *The Full Monty* groeien de mannen volgens Mather emotioneel naar elkaar toe naarmate het verhaal vordert, terwijl de groepsleden in *Brassed Off* langzaam aan uit elkaar groeien en meningsverschillen hebben. Er is immers niemand die Phil helpt.⁵⁵⁹ In deze scène is de samenstelling van de working-class geen hulp voor Phil. Hiermee gaat de film in tegen ideologische waarden als eenheid en het wegvagen van klassentegenstellingen. Leach en Piskorz gaan nog een stap verder en bestempelen *Brassed Off*, door het te weinig in beeld brengen van de sociaaleconomische omstandigheden rondom de working-class protagonisten, als een film met een soort van 'soft realisme' als format. Met 'soft realisme' bedoelen ze het ontbreken van een politieke strijd in *Brassed Off*. Er is geen kritiek op het sociaaleconomische beleid die de omstandigheden van de working-class protagonisten in *Brassed Off* hebben gecreëerd. Hierdoor vertoont de film volgens deze auteurs een mate van conformisme met het beleid van de Britse regering.⁵⁶⁰ Onder 2.3.2 volgt eerst een overzicht over de weergave van het analysethema in working-class films over diverse periodes heen in de Britse filmgeschiedenis. Daarna wordt bekeken welke ideologische waarden effectief terug te vinden zijn in *Brassed Off* en of deze film al dan niet politieke slagkracht bevat.

2.3.2 Samenstelling working-class in de Britse filmgeschiedenis

Twee perioden worden onder 2.3.2 behandeld. De periode voor en tijdens de New Wave films en de periode van de jaren 80 en 90.

2.3.2.1 Voor en tijdens de Britse New Wave

Voor deze periode worden eerst de personages van allochtone afkomst in de working-class besproken, daarna homoseksuele personages, personages komende uit de middenklasse, jongeren en ouderen. De aanwezigheid van vrouwelijke working-class personages in working-class films kwam al grotendeels aan bod in de analyse van *The Full Monty* en wordt hier in beperkte mate besproken.

Personages van allochtone afkomst

In deze periode steeg, volgens Haywood, de aanwezigheid van kleurlingen in de working-class door een migratiegolf na de tweede wereldoorlog en de dekolonisatie van het Britse 'empire'. De emancipatie van kleurlingen, vrouwen en seksuele minderheden kon beginnen. In 1967 werd abortus legaal en homoseksuele daden voor mannen boven de 21 jaar (met wederzijdse toestemming) werden toegelaten. In deze periode ontstond ook de 'British Nationality Act' waardoor alle leden van de

⁵⁵⁸ Ibid.

⁵⁵⁹ Mather, *Tears of Laughter*, 47-48. Hoewel even later, de huisraad van Gerald eveneens wordt opgehaald en de groepsleden in *Brassed Off* naar het einde van de film de meningsverschillen bijleggen om naar de finale in Londen te gaan.

⁵⁶⁰ Jim Leach, *British Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 99-100.

Commonwealth het staatsburgerschap kregen van het Verenigd Koninkrijk. Daarmee hadden deze leden het recht om zich te settelen in Groot-Brittannië. In de daarop volgende jaren was er een geleidelijke stijging van het aantal migranten. In 1961 melden zich 336.000 vreemdelingen in Groot-Brittannië, waarvan 171.800 de Indische nationaliteit bezaten. De drijfveer voor deze immigratiestromen was voornamelijk de zoektocht naar werk. De Britse economie breidde in deze periode sterk uit, volgens Haywood, en de vraag naar nieuwe arbeidskrachten nam exponentieel toe. Na aankomst in Engeland werden deze immigranten vaak teleurgesteld. Doorgaans kregen ze slecht betaalde jobs, met een lage status aangeboden, onder hun competentieniveau. Ook moesten ze leven in overbevolkte huizen, met slechte sanitaire voorzieningen. Bovendien werden deze arbeidskrachten geconfronteerd met vooroordelen, een problematiek te zien in de films *Sapphire* (Basil Dearden, 1959), *Flame in the Streets* (Roy Baker, 1961) en *Wind of Change* (Vernon Sewell, 1961). In 1972 verminderde de migratiestroom door de regelgeving dat alleen mensen met een werkvergunning het land binnen mochten of diegenen met (groot)ouders geboren in het Verenigd Koninkrijk.⁵⁶¹

Volgens Haywood worden ras of nationaliteit in fictie (zowel in working-class literatuur als in working-class films) slechts vermeld wanneer deze 'anderen' belangrijk zijn voor de narratieve ontwikkelingen.⁵⁶²

In de roman *Saturday Night and Sunday Morning*, van Alan Sillitoe uit 1958, bijvoorbeeld is er de zwarte butler Sam. Dit personage is soms het voorwerp van racistische grappen. Toch krijgt hij een plaats in de working-class gemeenschap. In dezelfde roman verschijnt ook een vertegenwoordiger van de Aziatische gemeenschap, 'mijnheer Chumley'. Deze twee kleurlingen zijn ondanks de soms neerbuigende behandeling, een indicator van de groeiende diversiteit binnen de working-class gemeenschap. De filmversie van deze roman bevat in de openingssequentie een travellende camera die over een zwart arbeiderspersonage beweegt. Tegelijk zegt Arthur Seaton in een voice over: "He's allright." De personages Sam en Chumley komen evenwel niet aan bod in de film.⁵⁶³

Homoseksuele personages

Een werk van fictie met een homoseksueel ondertoontje in deze tijdsperiode is de roman 'Boy' van James Hanley uit 1931. In deze roman wordt het hoofdpersonages Arthur, tewerkgesteld op een schip. Dit personage wordt seksueel misbruikt door een meerdere, een scène die in die tijd voor verontwaardiging bij de autoriteiten zorgde.⁵⁶⁴ Homoseksuele personages zijn echter een zeldzaamheid in working-class fictie van deze periode. 'Radcliffe' uit 1963 van auteur David Storey is nog een ander zeldzaam literair werk met homoseksualiteit als thema.⁵⁶⁵ De working-class georiënteerde films van deze periode nemen qua seksueel perspectief een ambigue houding aan: aan de ene kant worden in films als *Victim* (Basil Dearden, 1961), *The Pleasure Girls* (Gerry O'Hara, 1963) en *The Trials of Oscar Wilde* (Ken Hughes, 1960) volgens Hill wettelijke controle en bestraffing van homoseksualiteit verworpen, maar aan de andere kant wordt homoseksualiteit nog steeds omschreven als een ziekte waarvoor behandelingen en therapieën bestaan. Men tracht homoseksuelen via 'heropvoeding' terug binnen de heteroseksuele norm te brengen.⁵⁶⁶ Zoals vermeld bij de analyse van *The Full Monty* met het thema van 'gender relations', vervullen vrouwen in deze periode veelal geen centrale narratieve rol in working-class fictie en working-class films. Een voorbeeld waar dat toch gebeurt, is de film *The L-Shaped Room* (Bryan

⁵⁶¹ Hill, *Sex, Class and Realism*, 27-30.

⁵⁶² Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 124-125.

⁵⁶³ Ibid., 104.

⁵⁶⁴ Ibid., 74-75.

⁵⁶⁵ Ibid., 130.

⁵⁶⁶ Hill, *Sex, Class and Realism*, 124.

Forbes, 1962) waar een lesbienne en een prostituee de revue passeren. Maar ook hier is er een onderliggende toon van verwerping en bekering naar het heteroseksuele en het christendom. De lesbienne en de prostituee worden afgebeeld alsof ze door God verlaten zijn, terwijl een ander personage, de zwangere (en heteroseksuele) Jane, bevalt op kerstdag.⁵⁶⁷

Personages uit de middenklasse, jongeren en ouderen

Het fenomeen van mengeling van leden van de working-class met leden van de middle-class (mannen en vrouwen, ouderen en jongeren) kwam frequent voor in de Ealing komedies zoals *Whisky Galore* (1949, Alexander Mackendrick), en *Hue and Cry* (1947, Henry Cornelius). In *Hue and Cry* bijvoorbeeld komen working-class en middle-class jongeren samen om een bende gangsters weg te jagen.⁵⁶⁸ In *Whiskey Galore* (Alexander Mackendrick, 1949) werken leden van de working-class en middle-class nauwgezet en broederlijk samen om kratten whisky her en der te verstoppert (voor de centrale autoriteiten in Londen) en te consumeren.⁵⁶⁹ *It Always Rains on Sunday* (Robert Hamer, 1947) is een drama van de Ealing studio's. Deze film handelt over een veroordeelde crimineel die uit de gevangenis weet te ontsnappen en zich schuil houdt in het huis van een ex-vriendin (een lid uit de middle-class) van hem. Buiten de Ealing studio's zijn er nog diverse voorbeelden van working-class films met een verstrengeling van personages uit de arbeidersklasse en de middenklasse. *Sunshine Susie* (Victor Saville, 1931) gaat over een secretaresse die een huwelijk aangaat met een bankier. Om haar te kunnen benaderen, doet deze laatste zich voor als een bankbediende.⁵⁷⁰ In *Millions Like Us* (Sidney Gilliat, 1943) wordt een lid van de working-class een supervisor over vroegere collega's van hogere klassen.⁵⁷¹ *Fires Were Started* (Humphrey Jennings, 1943) gaat over een man uit de upper-class die zich bij de brandweerbrigade in Londen voegt tijdens WO II. Deze brigade bestaat voornamelijk uit leden van de working-class. De inclusie van het hoofdpersonage verloopt vlot, mede dankzij de flexibiliteit van het hoofdpersonage. Deze laatste kan pianospelen en produceert zowel klassieke deuntjes en populaire muziek. Als kers op de taart, bewijst hij zijn moed en vaardigheden wanneer hij met de brigade uitrukt om een brand te blussen.⁵⁷²

2.3.2.2 De jaren 80 en 90

De bespreking van de weergave van 'anderen' in working-class films in deze periode wordt doorkruist met die maatschappelijke ontwikkelingen in deze periode die relevant zijn voor de afbeelding van 'anderen' in de working-class. De klemtoon in deze tijdsperiode ligt evenwel op de jaren 80. De weergave van de samenstelling van de working-class voor de working-class films van de jaren 90 kwam in het filmisch discours al grotendeels aan bod.

In 1981 ontstond een andere 'British Nationality Act' waardoor Britse staatsburgers niet automatisch hun Britse nationaliteit kunnen doorgeven aan een kind geboren buiten het Verenigd Koninkrijk. In 1988 ging de 'Immigration Act' van kracht, die het voor gesettelde burgers moeilijker maakte om hun

⁵⁶⁷ Ibid., 167.

⁵⁶⁸ Hanley, "The British New Wave and Its Sources."

⁵⁶⁹ James, "British Cinema Now, Overview," 14-31.

⁵⁷⁰ Shafer, *Enter the Dream House*, 109.

⁵⁷¹ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 17-19.

⁵⁷² Hanley, "The British New Wave and Its Sources."

afstammelingen naar het Verenigd Koninkrijk te brengen.⁵⁷³ Door het afschaffen van deze verstrengde regels en de actieve promotie van migratie door New Labour, groeide tussen 1991 en 2001 het aantal inwijkelingen evenwel van 3 naar 4,6 miljoen. Dit maakte dat in 2001 14,33 procent van de Britse bevolking van allochtone origine was en 85,67 procent van autochtone origine. De conservatieve regering wilde in haar regeerperiode ook het progressieve beleid rond homoseksualiteit terugschroeven via een aantal maatregelen. In 1988 vaardigde deze regering de 'Local Government Act' uit, waarin het onderdeel 'Section 28' staat. De regering creëerde met dit onderdeel, volgens Barber, een grote onrust onder homo's en lesbiennes. 'Section 28' stelde immers dat lokale autoriteiten homoseksualiteit niet doelbewust zullen promoten of materiaal zullen publiceren met de bedoeling om homoseksualiteit te promoten.⁵⁷⁴ In de jaren 80 ontstond, volgens Elsaesser, door het sociaaleconomische beleid en het migratiebeleid van de conservatieve regering, een nationale polarisatie langs de grenzen van klasse, nationaliteit en seksualiteit.⁵⁷⁵ In verschillende films van Stephen Frears in de jaren 80 is deze polarisatie zichtbaar: *Prick Up Your Ears* uit 1987, *My Beautiful Laundrette* uit 1986 en *Sammy and Rosie Get Laid* uit 1988 snijden alledrie het thema van homoseksualiteit en klasse aan. *My Beautiful Laundrette* behandelt bovendien inhouden in verband met klasse, ras en homoseksualiteit. Volgens Barber zijn deze films een reactie op de controversiële maatregelen van de conservatieve regering inzake migratie en homoseksualiteit.⁵⁷⁶ In *My Beautiful Laundrette* hebben de twee hoofdpersonages een homoseksuele relatie: de Pakistaanse migrant Omar en de Britse Johnny. In deze film zijn de traditionele rollen qua klasse en bezit trouwens omgekeerd. Omar zijn familie bezit een wasserette en behoort tot de middenklasse. Johnny behoort tot een blanke werkloze jeugdbende uit de working-class. Het is de Pakistaanse bevolking die verschillende machtsposities bekleedt in het zuiden van Londen. Johnny en zijn vrienden zijn vervuld met racisme en woede tegen immigranten die hun jobs zouden afpakken. Toch worden Johnny en Omar partners in de wasserette en in hun privéleven. Zowel Johnny's familie als de familie van Omar reageren aanvankelijk vijandig en kijken laagdunkend neer op hun relatie. Naderhand verwelkomt Omars familie Johnny in hun midden en vormt zo voor hem een substituut van een hechte familie die hij nooit had. Ondanks aanhoudende rassenrellen in de buurt van de wasserette, houdt de relatie tussen Omar en Johnny stand. Misschien stampen ze zelfs een hele keten van wasserettes uit de grond.⁵⁷⁷ De boodschap, volgens Barber, is duidelijk: homoseksuele relaties zijn niet verwerpelijk. Bovendien kunnen ook allochtonen profiteren van de spirit van entrepreneurschap en liberalisme die de conservatieve regering aanmoedigde. *My Beautiful Laundrette* heeft volgens Hall raciale representaties genuanceerd en bestaande stereotyperingen uitgedaagd.⁵⁷⁸ Niettemin repliceert Shain dat problematische beelden (met stereotypering) blijven voortbestaan in deze film: geweld, dominerende vaders, passieve vrouwen en de typische clash tussen Oosterse en Westerse culturen.⁵⁷⁹ Beide standpunten bevatten een grond van waarheid. De etnische groepen in deze film van Frears bezitten machtsposities, zijn niet passief maar ondernemend en laten zich niet onderdrukken door de blanke autochtone bevolking. De film laat zien wat het betekent om van een andere origine te zijn. In die zin is deze film inderdaad innoverend. Maar de door Shain vermelde clash is inderdaad ook verweven in *My Beautiful Laundrette*, meermaals zelfs, evenals de dominerende vaderfiguren en de eerder passieve vrouwen. Ook in *Prick up Your Ears* wordt een relatie - tussen schrijvers Joe Orton en Kenneth Halliwell –

⁵⁷³ Hill, *British Cinema in the 1980's*, 10.

⁵⁷⁴ Ibid., 13.

⁵⁷⁵ Elsaesser, "Images for Sale," 54.

⁵⁷⁶ Barber, "The Films of Stephen Frears," 222.

⁵⁷⁷ Ibid., 225.

⁵⁷⁸ Stuart Hall, "The Spectacle of the 'Other'," in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall (London: Sage Publications, 1997), 272-273.

⁵⁷⁹ Farzanah Shain, *The Schooling and Identity of Asian Girls* (Stoke-on-Trent: Trentham, Books, 2003), 4-7.

afgebeeld die klassengrenzen en seksuele beperkingen overstijgt. Halliwell introduceert Orton in de middenklasse. Toch zal hun relatie later in de film instorten (met moord en zelfmoord als gevolg). Volgens Barber suggereert Frears hier dat dit komt door het conservatieve, repressieve homofobe klimaat in de jaren vijftig en zestig dat een weerspiegeling is van een gelijkaardig klimaat in de jaren 80.⁵⁸⁰ Tot slot dook in de jaren 80 een andere fenomeen op: de verdwijning van de iconoclastische blanke stoere gespierde working-class man. De mannen in de jaren 80 en 90 zijn vaak apathisch, terneergeslagen, onverzorgd, klein, dik en kalend. Zoals Sammie in *Sammie and Rosie Get Laid* die ronduit lui is en door Rosie verzorgd wordt als een moeder. Of zoals Johnny, de cynische onverzorgde nihilist in *Naked* (Mike Leigh, 1993). De portrettering van beide personages gaat hiermee in tegen de waarde van ondernemerschap die de conservatieve regering stimuleerde.⁵⁸¹ In 2.3.3 wordt besproken of er in *Brassed Off* een gelijkaardig counterdiscours verweven is, aangaande het thema van de samenstelling van de working-class.

2.3.3 Het politiek gehalte in *Brassed Off*, discours en counterdiscours

Achtereenvolgens worden de meningen gehoord van Blandford, Zizek, Munt en Mayer. Voor een uitgebreide bespreking van de ideologieën van de conservatieve regeringen onder Thatcher en Major en de ideologieën van New Labour onder Blair, zie de analyse van *The Full Monty*.

2.3.3.1 Niet alleen New Labour

Blandford relateert de aanwezigheid van ideologische waarden van New Labour in *Brassed Off*.⁵⁸² Aan de ene kant, is er de triomf van de individuele wil van de working-class protagonisten over vijandige omstandigheden (een waarde die tegen de ideologie van New Labour aanleunt). Aan de andere kant, wint in *Brassed Off* de fanfare van Grimley weliswaar de wedstrijd, maar bandleider Danny is nog steeds ziek, de mijnen zijn nog altijd gesloten en de bandleden worden nog steeds geconfronteerd met hun sociaaleconomische situatie. Bovendien, in zijn kritiek op Monk die *Brassed Off* als een pro-Blair film labelt, benadrukt hij het jaar van productie en distributie van *Brassed Off*. *Brassed Off* werd geproduceerd en gedistribueerd voor de verkiezingsoverwinning van Blair in 1997: “*Brassed Off* appeared in cinemas a year before Labour’s 1997 election victory.” Daarenboven, in het overwinnen van obstakels door initiatief en entrepreneurschap, volgt *Brassed Off*, evengoed de ideologische waarden van de conservatieve regering onder Thatcher, in plaats van de ideologische waarden van de regering van Blair alleen.⁵⁸³ Los van de inhoud van de ideologische waarden, ontwaren Blandford en Monk alleszins een politiek gehalte in *Brassed Off*.

⁵⁸⁰ Ibid., 226-227.

⁵⁸¹ Elsaesser, “Images for Sale,” 54. Barber, “The Films of Stephen Frears,” 222.

⁵⁸² Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-28.

⁵⁸³ Ibid., 28.

2.3.3.2 Een counterdiscours vanuit *Brassed Off*

Volgens Zizek is er wel degelijk een politiek gehalte en een vorm van counterdiscours in *Brassed Off*. In dat politiek gehalte wordt er volgens hem eerder terug gegrepen naar naoorlogse ideologische waarden. Met andere woorden, naar een tijdsperiode van voor het aantreden van Thatcher: “*Brassed Off* focuses on the relationship between ‘real’ political struggle (the miners’ struggle against threatened pit closures legitimized in terms of technological progress) and the idealized symbolic expression of the miners’ community, their brass band.” Vooral de houding van bandleider Danny is hierin belangrijk. Danny is meer dan een ouder lid van de working-class groep, zoals Ernie en Jim. Hij is lid van de senioren generatie en heeft hiermee veel impact op de andere bandleden. Zijn loopbaan situeert zich voor het aantreden van de conservatieve regering in 1979. Zijn uitspraak ‘only music matters’ is veel betekend, volgens Zizek. Naarmate de film vordert en de sluiting van de mijn steeds reëler wordt, beseffen de personages dat hun politieke strijd alleen kan doorgaan via het spelen in en met de band. De muziekgroep als laatste symbolische act van hun politieke strijd. Zoals Zizek vermeldt: “Once the miners lose their political struggle, (...) their insistence on playing and participating in a national competition, turns into a defiant symbolic gesture, a proper act of asserting fidelity to their political struggle. Their heroism is that of persisting in the symbolic form (playing in the band) when its social substance disintegrates.”⁵⁸⁴ Munt bevestigt ook een politiek gehalte in *Brassed Off*, maar geen conformisme en zeker geen conformisme met de ideologische waarden van de New Labour regering onder Blair. Zij onderscheidt wel een scherp counterdiscours ten aanzien van de sociaaleconomische politiek onder Thatcher. Zo omschrijft zij het einde van de film als een finaal eindpunt, waardoor de working-class groep voorgoed verloren lijkt, verslagen door de situatie waarin ze zich bevinden: “Its closure suggests no continuities, but an end-stopped, terminus film.” En verder: “The fact that (red: *Brassed Off*) was retitled ‘Thank You, Mrs Thatcher’ in Italy, underlines the point (...) about its terminus.”⁵⁸⁵



Afbeelding 27: De beschuldigende vinger in een Italiaanse advertentie naar Thatcher en de hele Britse regering.

Mayer onderschrijft eveneens een duidelijk politiek gehalte in *Brassed Off* met een onzeker einde voor de protagonisten en een duidelijk pamflet, dit in tegenstelling tot *The Full Monty* en *Billy Elliot*: “*The Full Monty* and *Billy Elliot* (...) just leave the audience with their happy endings and the social consequences recede into the background. *Brassed Off* concludes with a written epilogue that reminds the viewer of

⁵⁸⁴ Slavoi Zizek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* (London: Verso, 2000), 351.

⁵⁸⁵ Sally Munt, *Cultural Studies and the Working-Class* (London: Cassell, 2000), 63.

the numbers of mine closures since 1984.”⁵⁸⁶ Dave vermeldt de hint naar sociaaleconomische ontwikkelingen na 1984 als een indicator van non-conformisme in *Brassed Off*: “At the time (1992) there was a sea-change in popular attitudes towards the strike of 1984.” Zoals in de analyse van *Billy Elliot* zal besproken worden, was deze staking van de mijnwerkers in de andere gelederen van de Britse maatschappij (de hogere klassen) niet populair. Maar, na 1984, bleek dat de mijnsector niet zo verlieslatend was als de conservatieve regering dacht. Integendeel, op een gegeven moment moest de conservatieve regering de energiemarkt terug bijsturen. In de woorden van Dave: “In the period after 1984 subsidies had been provided to gas and nuclear power companies so that they could compete with coal.” Door deze ontwikkelingen kreeg Arthur Scargill, de leider van de stakingsacties in 1984, achteraf toch zijn gelijk.⁵⁸⁷ Volgens Dave, zijn in *Brassed Off* deze ontwikkelingen na 1984 verweven, zij het op een subtiele manier. De houding van de conservatieven ten aanzien van de sluiting van de mijnen is vervat in het personage van de manager van de mijn, McKenzie. McKenzie wordt afgebeeld als een geslepen en beredeneerde manager die ten aanzien van Gloria (die een leefbaarheidrapport over de mijn moet opstellen) en de vakbonden (met wie hij onderhandelt over de sluiting van de mijn en het aanbod van een verhoogde gouden handdruk) heel goed weet wat hij wil en al lang zijn conclusies heeft getrokken. In de woorden van het personage: “The decision to close the pit was made two years prior to the public announcement.” Op die manier beseft Gloria dat haar job alleen maar een schijnvertoning was, een public relations campagne. Iets wat de working-class protagonisten maar al te goed aanvoelden en dit ook hebben opgeworpen aan Gloria. Het verwijt van de overhaaste (en soms onterechte) beslissing om de mijnen te sluiten en het gelijk van Scargill, verschijnen in de speech van Danny wanneer hij weigert de prijs van de muziekcompetitie in ontvangst te nemen. In deze speech beschuldigt hij de regering ervan een overhaaste en onjuiste economische politiek gevoerd te hebben, met alle psychosociale gevolgen van dien. Zo lijkt het alsof het lichaam van Danny beziel wordt door de geest van Scargill.⁵⁸⁸

2.3.3.3 Andere perspectieven, de connectie met de Horatio Alger mythe en de Ealing komedies in *Brassed Off*

Beide koppelingen in de bovenstaande titel werpen een ander licht op eerder vermelde beweringen dat *Brassed Off* – met name in het overstijgen van klassentegenstellingen om een triomf te bereiken – in de pas loopt met ideologische waarden van New Labour. *Brassed Off* is deels door Hollywood gefinancierd. Net zoals bij *The Full Monty*, kan dus ook de Horatio Alger mythe toegepast worden op *Brassed Off* (zie theoretisch kader en de analyse van *The Full Monty*). Een mooie vrouw samen met een charismatische held in beeld brengen, zoals de personages Gloria en Andy, kan ook vanuit de Horatio Alger mythe bekeken worden. Zoals vermeld in het theoretisch kader en in de analyse van *The Full Monty*, zijn het met name blanke helden die problemen kunnen overwinnen door pure wilskracht, met in het verhaal de typische romantische liaison met een blanke heldin. Voor *Brassed Off*, volgens Blandford, (zie ook 2.3.4, de bespreking van de narratieve stijl) heeft het personage van Gloria een speciale functie: “The presence of Tara Fitzgerald as the one woman (Gloria) allowed to play in the brass band (...) looks suspiciously like an attempt to draw in a wider audience, especially when she forms a relationship with the equally photogenetic (...) Ewan McGregor.”⁵⁸⁹ Naast het overwinnen van klassentegenstellingen kan de aanwezigheid van het personage Gloria dus ook vanuit dit perspectief bekeken worden.

⁵⁸⁶ Geoff Mayer, *Guide to British Cinema* (Westport: Greenwood Press, 2003), 41.

⁵⁸⁷ Dave, *Visions of England*, 64. Mather, *Tears of Laughter*, 6.

⁵⁸⁸ Dave, *Visions of England*, 64-65.

⁵⁸⁹ Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-28.

Voor Hill is er in *Brassed Off* een link met de Ealing komedies in de aanwezigheid (in *Brassed Off*) van een ouder arbeidsethos. Het gaat dan om een arbeidsethos waarin de working-class wordt gemobiliseerd en waarin klassentegenstellingen worden opgeheven. Regisseur Herman geeft zelf toe dat hij fan is van de Ealing komedies en beschrijft zijn film eveneens als een mix van realistische elementen en elementen van fantasie.⁵⁹⁰ Ook vanuit dit perspectief kan de inclusie van Gloria binnen de fanfare bekeken worden.⁵⁹¹ Deze Ealing komedies bestonden, zoals eerder vermeld, vaak uit een mix van realistische inhouden en pure fantasieën. In *Hue and Cry* en *Whisky Galore* werken leden van de working-class en middle-class nauwgezet en broederlijk samen om problemen op te lossen (zie supra). Realistische elementen als klassentegenstellingen en armoede worden hier doorkruist met pure fantasie. De leden van de kleine gemeenschappen in de Ealing komedies groeien naar mekaar toe en overstijgen klassenverschillen.⁵⁹² Volgens Hallam en Mather zit in *Brassed Off*, een gelijkaardige mix van realistische elementen en elementen van fantasie: de fanfareband die miraculeus toch de finale haalt en wint, Andy die zijn hoorn terug wint bij een partijtje biljart, Gloria (het personage uit de middenklasse) die opeens komt opdagen met het geld om de trip naar Londen te kunnen bekostigen en Danny die van zijn ziekbed opstapt en naar de finale gaat, waar ook de vrouw en kinderen van Phil opeens komen opdagen.⁵⁹³

2.3.4 De stijl in *Brassed Off*

Net zoals in de analyse van *The Full Monty*, worden zowel narratieve als andere formele stijkenmerken behandeld in 2.3.4. Het gaat dan voornamelijk om die stijkenmerken die betrekking hebben op het analysesthema, te beginnen met de narratieve stijl.

2.3.4.1 De narratieve stijl in *Brassed Off*

Voor de narratieve stijl in *Brassed Off*, worden de ‘helden’ in het verhaal besproken. Daarna de herhalingen en motieven en de alternerende narratieve structuren die in het verhaal van deze film verweven zijn.

A. Een working-class held met een missie en een magische helper uit het kamp van de vijand

Propp beschrijft in zijn werk over narratieve structuren in folkloreverhalen de functies van helpers, ‘magical agents’. Deze functie draait voornamelijk rond het loswrikken van een geblokkeerde situatie. Het personage van Gloria heeft, in de terminologie van Propp, de functie van een magische helper; Gloria is een helper die op het einde van de film de muziekband van geld voorziet om naar de finale in Londen te gaan. Gloria bestempelt het geld dat ze had toch maar als ‘dirty money’.⁵⁹⁴ Ewan McGregor (Andy) voldoet aan de beschrijving van Propp over een held die twee doelen voor ogen heeft: ‘goal as an action’ (iets zoeken, iets bevrijden of iets redden) en ‘goal as an object’ (een ‘prinses’ voor zich winnen).

⁵⁹⁰ Butstraen, “Brassband als barometer van gemeenschapsgevoel.” LU, “Brassed Off.”

⁵⁹¹ Hill, “Failure and Utopianism,” 178-179.

⁵⁹² Hanley, “The British New Wave and Its Sources.”

⁵⁹³ Mather, *Tears of Laughter*, 35. Hallam, “Film, Class and National Identity,” 266.

⁵⁹⁴ Vladimir Propp, “Materials for a Tabulation of a Tale,” in *The Morphology of the Folktale*, ed. Louis Wagner (Austin: University of Texas Press, 1968), 123-124.

Het lukt Andy niet om de mijn te redden, een feit dat Propp een 'liquidation of fortune' in het verhaal noemt. Het lukt hem wel Gloria voor zich te winnen, de 'prinses' en de magische helper, die de groep van geld voorziet.⁵⁹⁵ Samen vormen Andy en Gloria een duo en een koppel dat klassengrenzen en klassentegenstellingen overschrijdt. Samen vormen ze een katalysator voor het verhaal van *Brassed Off*. Ook via de terminologie van Propp kan de samensmelting van deze twee personages bekeken worden; als een narratieve 'tool' om het verhaal te stimuleren.

B. Herhalingen, variaties en motieven in *Brassed Off*



Afbeelding 28: Een 'Our Town from the Hill' shot waarin kadrage en herhaling belangrijk zijn: Harry en zijn vrouw die mekaar vaak op deze manier voor hun huis passeren doorheen de film.

Herhalingen komen voor in de frequent terugkerende 'Our Town from the Hill' shots (meer over deze shots in de analyse van *The Full Monty*) waarin Harry en zijn vrouw mekaar verschillende keren voor hun huisdeur passeren, hierbij nauwelijks mekaar een blik gunnend, laat staan dat ze iets tegen elkaar zeggen (hierdoor krijgen deze 'Our Town from the Hill' shots, net zoals in *The Full Monty* een weemoedige ondertoon). Naar het einde van de film komt er een variatie op deze herhaling wanneer ze ruzie maken over het defaitisme van Harry en zijn futloosheid.⁵⁹⁶ Andere herhalingen verschijnen in de beelden van het steenkool kappen en het douchen van de mannelijke hoofdpersonages (na hun werk). In het hele begin zijn er dergelijke beelden te zien. Ook in het midden en naar het einde van de film. Op het einde is hier een variant wanneer de protagonisten hun werkkledij en gereedschap definitief inleveren na de uitslag van de stemming (die in het voordeel van de gouden handdruk uitdraait). Deze variaties op de aangehaalde herhalingen wijzen op het doorbreken van de normale gang van zaken in Grimley.

Motieven zijn er vooral bij de 'anderen' in de groep, bijvoorbeeld in de trompet van Gloria in combinatie met de foto van haar overleden grootvader. Zowel de trompet als de foto verschijnen regelmatig samen in beeld, waardoor haar toelating tot de band beklemtoond wordt. De dirigeerstok van Danny die zijn levensgeluk voorstelt, is een ander motief. Deze dirigeerstok verschijnt in beeld, telkens wanneer Danny de band leidt. Naar het einde van de film, krijgt dit motief een variant wanneer Danny op zijn ziekbed een nieuwe dirigeerstok ontvangt van de band. Tot slot duiken de mijnschachten als motief op in talloze frames als achtergrond. Hierdoor hangen deze mijnschachten als een zwaard van Damocles boven de hoofden van de protagonisten.

⁵⁹⁵ Ibid., 153.

⁵⁹⁶ Higson, "Space, Place, Spectacle," 138.

C. Alternerende structuren

Volgens Leach combineert *Brassed Off* in een bepaalde zin, de iconografische elementen van een sociaal-realistische film (zoals de settings, de klederdracht en het taalgebruik) met 'performance' nummers (muzikale nummers) zoals die in een musical te vinden zijn. Hierdoor krijgt *Brassed Off*, kenmerken van de narratieve structuur van de musical, zoals het verhaal dat wordt stopgezet om muzikale nummers op te voeren waardoor de zorgen van de protagonisten verlicht worden.⁵⁹⁷ Zo vermeldt Leach: "The energetic numbers provide a relief from the narrative that otherwise involves all those qualities that are characteristic of the reality that utopia seeks to displace: scarcity, exhaustion, dreariness, manipulation, fragmentation." Volgens Leach bedraagt de muziek in *Brassed Off* dus de problemen en de gemoederen, zonder dat deze problemen volledig verdwijnen: "While this alternation structures the narrative however, the film depends less on the opposition between realism and escapism than on a sense that the two are inextricably entwined. (...) the one has not completely eliminated the other."⁵⁹⁸ Leach legt evenwel te weinig de klemtoon op de combinatie van komische en melodramatische elementen die ook in *Brassed Off* vervat zit. Mather legt deze klemtoon wel. Volgens Mather zit in de narratieve lijn in *Brassed Off* een delicaat evenwicht verweven tussen komedie en melodrama. In *Brassed Off* is de narratieve structuur weliswaar gefocust op de working-class personages, hun problemen en hun persoonlijke situaties. Maar deze focus is doorspekt met komische situaties en komische zinspelingen.⁵⁹⁹ In *Brassed Off* wordt de narratieve structuur dus doorkruist met beide combinaties; de visuele elementen van een sociaal-realistische film met muzikale fragmenten van een musical en komische elementen met melodramatische elementen.

2.3.4.2 Overige formele stijlkenmerken in *Brassed Off*

Voor de overige formele kenmerken van *Brassed Off* worden het gebruik van de camera, kadrage, montage, mise-en-scène en de soundtrack besproken.

A. Camera, montage en mise-en-scène

Camerabewegingen en lenzen

Bandleider Danny houdt geregeld speeches doorheen de film. Een aan het begin in het repetitielokaal, wanneer Gloria haar debuut maakt en een aan het einde van de film in de Royal Albert Hall, wanneer Danny de overwinningsspeech houdt van de band. Tijdens deze toespraken is er telkens een camerabeweging; een 'pan' beweging van de camera tot het gezicht van Danny in close-up komt.⁶⁰⁰ Hiermee wordt de uitstraling en het gezag van de figuur van Danny (een 'andere' en een gepensioneerde) beklemtoond en zijn speech extra kracht bijgezet. Het gebruik van lenzen is belangrijk in de shots waarin de arbeiderswijken in beeld komen. In de loop van de film, via het gebruik van lenzen, worden de arbeiderswijken (net zoals de sociaaleconomische situatie van de working-class protagonisten) meer en meer scheef getrokken.

⁵⁹⁷ Leach, *British Film*, 102.

⁵⁹⁸ Ibid.

⁵⁹⁹ Mather, *Tears of Laughter*, 6.

⁶⁰⁰ Ibid., 33.



Afbeelding 29: Letterlijk een schaduw over de arbeidersbuurt. De cameralenzen trekken de situatie nog eens extra scheef.

Kadrage en deep focus beklemtonen nakend onheil en verarming

In *Brassed Off* verschijnen de mijnschachten van de (voorlopig) nog bestaande koolmijn frequent in een uithoek van het frame, bijvoorbeeld in scènes in de huizen van de personages via een venster, op een poster in de pub of als embleem op de vlag van de fanfareband.⁶⁰¹ In combinatie met een deep focus fotografie, drukken de mijnschachten op de levens van de working-class protagonisten.



Afbeelding 30: Stilerings in *Brassed Off*, de groep muzikanten overdonderd door de mijnschachten die in vele frames op de achtergrond staan.

⁶⁰¹ Higson, "Space, Place, Spectacle," 138.



Afbeelding 31: Een andere manier, maar even gestileerd, de mijnschacht op een wandtapijt achter Danny die de band dirigeert.

Kadrage in combinatie met deep focus fotografie wordt soms in *Brassed Off* gebruikt om een persoonlijke situatie van de protagonisten te illustreren en enigszins te voorspellen. In de onderste figuur is hier een voorbeeld van. Phils dramatische situatie wordt visueel in beeld gebracht via de combinatie van kadrage en deep focus; een lege huiskamer met een voetbal op de voorgrond en een voor zich uit sturende Phil op de achtergrond. Niet lang na dit shot onderneemt Phil zijn zelfmoordpoging. Een ander voorbeeld van de combinatie van kadrage en deep focus, komt in het begin van de film. Gloria pakt haar trompet uit een koffertje. Scherp in beeld gebracht en binnen het frame staat een televisie. Het programma dat op de televisie speelt, is een nieuwsreportage waarin vermeld wordt dat verschillende mijnen gesloten zijn en dat nu de mijn van Grimley op zijn leefbaarheid wordt onderzocht. Met Gloria en haar trompet op de voorgrond en de reportage op de achtergrond, lijkt Gloria ingesloten tussen haar werk (haar onderzoek naar de financiële toekomst in opdracht van het management) en de fanfareband (waarmee ze haar muziek speelt). Deze scène voorspelt dat ze later een keuze tussen beide kampen moet maken.⁶⁰²



Afbeelding 32: Kadrage en deep focus in *Brassed Off*, Phil staart naar de bal van een van zijn kinderen die samen met de moeder, het huis verlaten hebben.

⁶⁰² Monk, "Underbelly UK," 278.

Parallelmontage en mise-en-scène, verarming en klassenverschillen

Parallelmontages komen op het scherm wanneer de band voor het eerst speelt met Gloria. Deze beelden worden afgewisseld met beelden van de onderhandelingen tussen de vakbonden en het management van de mijn. Montage is een stijlmiddel in *Brassed Off* om de verarming van de gemeenschap te beklemtonen. Tegelijk laten sommige montagesequenties zien hoe de mijnwerkers via muziek de ellende even proberen te vergeten. Dit gebeurt via juxtapositie van de triomfmomenten van de musicerende mijnwerkers met beelden van de gemeenschap en de mijnsite in nakend verval.⁶⁰³ Via contrasten in de mise-en-scène worden de verschillen in kledij en bezittingen van de working-class personages en van de middle-class personages benadrukt. De arbeiders dragen T-shirts, pullovers en jeans. Het working-class personage Jim rijdt met een Vauxhall, een low-budget-auto. Het middle-class personage Gloria draagt een mantelpakje en heeft een laptop. Wel rijdt ze met een goedkope Volkswagen kever, misschien om haar sympathie met de mijnwerkers te accentueren en om een brug te vormen tussen twee werelden. Haar baas draagt een maatpak en bezit een auto met chauffeur.

De bovenvermelde formele stijlenmerken maken deel uit van een subtiële stileringswijze die een tegengewicht vormt voor de komische en muzikale elementen in de film. In die hoedanigheid vormen deze stijlenmerken een uiting van counterdiscours. Maar ook de soundtrack speelt wat dat betreft een rol.

B. Het veelzijdige gebruik van de soundtrack in *Brassed Off*

Via de soundtrack wordt de inhoud van sommige scènes begeleid, parallellen en contrasten beklemtoond en gevoelens versterkt.

Een van de functies van de soundtrack is de inhoudelijke begeleiding van het verhaal, volgens Mather. Fanfaremuziek is vrijwel continu te horen in de film. Soms zijn deze klanken fris en opgewekt, soms eerder dramatisch, maar altijd zijn ze prominent aanwezig.⁶⁰⁴ De 'Grimethorpe Colliery Band' stond in voor de muziek op de soundtrack. De repetities en opnames vonden plaats in de Abbey Road Studio's in Londen. Fanfaremuziek begeleidt, illustreert en versterkt soms de inhoud van *Brassed Off* met nummers als 'Death Or Glory' van Robert Browne Hall, 'The Floral Dance' van Katie Moss, 'Danny Boy', 'Cross Of Honour' van William Rimmer en 'All Things Bright And Beautiful' van William H. Monk en Cecil F. Alexander.⁶⁰⁵ Verder zijn er typische nummers die fanfares traditioneel opvoeren in optochten en competities: de evergreen, 'Colonel Bogey', 'March Of The Cobblers' en 'Jerusalem' van Sir Charles Hubert Hastings en William Blake. Een illustratie van de inhoudelijke begeleiding komt voor in de scène waarin de vrouwen van Jim en Ernie met mekaar praten. Dit gesprek houden ze wanneer ze beiden in de tuin staan. De inhoud van hun gesprek draait rond de vraag wat ze moeten doen, als de mijnen gesloten zijn en ze ook niet meer de staking moeten ondersteunen. Een van de twee antwoordt daarop: "We'll all have bugger all to do." Pas dan komt er een shot naar de man wiens huis zich tussen dat van de twee vrouwen bevindt. De kijker beseft nu dat de vrouwen met mekaar hebben staan praten, daarbij compleet deze man negerend die in zijn tuin aan het lezen is. De man antwoordt op de vraag van de vrouwen met de ironische opmerking: "You get used to it." Dan volgt er een shot waarbij de camera meer afstand neemt en de drie personages samen in een stilstaand beeld komen. Op de achtergrond

⁶⁰³ Ramsey and Johnson, "Bringing Home the Bacon."

⁶⁰⁴ Mather, *Tears of Laughter*, 32.

⁶⁰⁵ Hunter, *English Filming, English Writing*, 239. Door de film, beleefde de 'Grimethorpe Colliery Band' enig succes; zowel in het aantal optredens als in hun cd-verkoop. Roy Newsome, *The Modern Brass Band: From the 1930s To The New Millennium* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006), 261-264.

was in deze scène continu weemoedige fanfaremuziek te horen als een soort van afscheid van de verdwenen werkgelegenheid.⁶⁰⁶ De 'William Tell Overture' van Gioachino Rossini wordt door de band gespeeld in de finale in Londen, waarbij de muzikanten spelen om te winnen. Hoorns en trompetten begeleiden de cavalerie in het verhaal van deze ouverture naar de overwinning. Dit is parallel aan de onverwachte maar overdonderende overwinning van de band van Grimley. Deze opera werd voor het eerst opgevoerd op 3 augustus 1829 en is gebaseerd op Friedrich Schillers toneelstuk *Wilhelm Tell*, dat op zijn beurt is geïnspireerd op de legende van Willem Tell. Naast de parallel tussen de overwinning van de cavalerie en de mijnwerkersband, kan er ook een parallel getrokken worden tussen de vader/zoon relatie in het stuk *Wilhelm Tell* en de vader/zoon relaties in de film *Brassed Off*. Net zoals de zoon van Wilhelm Tell door zijn eigen vader – onvrijwillig – in gevaar komt, gebeurt dat ook bij Danny die zijn zoon Phil in nog meer financiële problemen brengt, door erop aan te dringen dat hij een nieuwe trombone koopt. En Phil brengt op zijn beurt zijn zonen in gevaar door steeds meer schulden op te stapelen waardoor zijn gezin uit elkaar dreigt te vallen. Soms contrasteren de muzikale stukken met de beeldinhoud. De kijker ziet en hoort de band bijvoorbeeld het 'Concerto de Aranjuez' van Joaquin Rodrigo spelen. Parallel wordt er gemonteerd van de spelende fanfare naar de onderhandelingen tussen de vakbonden en het management. 'Concerto de Aranjuez' is eigenlijk een fluweelzacht nummer dat lijnrecht staat tegenover de harde onderhandelingen voor de redding van de mijn.⁶⁰⁷

Soms wordt de soundtrack ironisch ingezet, bijvoorbeeld wanneer bandleider Danny aandringt om 'Land of – (in de woorden van Danny) bloody – Hope and Glory' te spelen wanneer ze met de Londense dubbeldekker voorbij het parlement rijden. Dit muzikaal fragment is tekenend voor de beschuldigingen richting het sociaaleconomisch beleid van de Britse regering. Op andere momenten versterkt de soundtrack de groepsbinding. In de woorden van Mather: "To bind a disparate group of individuals together and provide a common aim for an increasingly beleaguered and divided community." Uitgerekend Gloria kiest 'Concerto de Aranjuez' als nummer voor haar auditie om in de band te worden toegelaten. Dit nummer werd in 1939 geschreven door de blinde Spaanse componist Joaquin Rodrigo, die tijdens de Spaanse burgeroorlog in ballingschap zat in Parijs. Bij zijn terugkeer in 1940 in Spanje werd zijn nummer opgevoerd. De betekenis volgens Mather van de inclusie van dit Spaanse nummer in een Brits sociaal-realistische tekst over tragedie en economische onrust is: "To imply a link between the struggles of the Republicans in the Spanish conflict (who were supported by thousands of British men sympathetic to their plight and who travelled to Spain to fight for their cause), and British miners made redundant since the 1970s."⁶⁰⁸ Dit wordt nog extra versterkt door de juxtapositie van deze auditie van Gloria met de onderhandelingen tussen de vakbonden en het management. Ook de 'William Tell Overture' past hier volgens Mather in: "In *Brassed Off*, music is used to underline and articulate particular emotional states, with the rousing 'William Tell Overture' at the close suggesting lowly members of the community rising to take their rightful place in society." Een ander voorbeeld is de track 'Death and Glory', bij de opening van de film. Het gebruik van deze track dient om het 'erop of eronder' gevoel te versterken, zowel bij de muziekcompetitie als bij het al dan niet open houden van de mijn. Tot slot, met typische fanfarennummers als 'Colonel Bogey', 'March of the Cobblers' en 'Jerusalem', wordt een nostalgisch gevoel versterkt. Zo schrijft Mather: "(...) music offers a link with the past (...). Hence there's a pervasive mood within *Brassed Off* which creates a kind of 'Last of England' or 'Last of Ealing' impression (red: een hunkering naar de working-class films van de Ealing studio's) as the narrative progresses."⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Mather, *Tears of Laughter*, 32-33.

⁶⁰⁷ Hunter, *English Filming, English Writing*, 239.

⁶⁰⁸ Mather, *Tears of Laughter: Comedy-Drama in 1990s British Cinema*, 35.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, 49.

2.3.5 *Brassed Off*, mimesis en interpretatie in een mix van stijlen

Zoals vermeld in de analyse van *The Full Monty*, is er volgens Hallam en Marshment in de sociaal-realistische films van de jaren 90 een mix te vinden van realistische stijlkenmerken, komende vanuit verschillende genres.⁶¹⁰ Onder 2.3.5 wordt de mix van stijlen in *Brassed Off* besproken, te beginnen met de esthetiek van het theater.

2.3.5.1 *Brassed Off* en de esthetiek van het theater

Volgens Didierjean en Mather bevat de stijl van *Brassed Off*, kenmerken die aanleunen bij de esthetiek van het theater. Hieronder komen deze kenmerken aan bod.

Een 'drie-act' structuur

In *Brassed Off* is er volgens Didierjean een klassieke 'drie act' structuur verweven, zoals in theaterstukken. Er is het begin, waarin de personages hun intrede doen; de spelers in de fanfareband, Danny, Gloria, het management en de vakbonden. In het middenstuk zijn er parallelmontages tussen de wedstrijd van de fanfareband, de onderhandelingen en de stemming, de ontmaskering van Gloria en het afglijden van Danny en Phil naar grote persoonlijke problemen. In het laatste stuk komt Gloria met het geld op de proppen dat ze nodig hebben om deel te nemen aan de finale, er is de finale zelf en Danny die als een 'deus ex machina' plots komt opdagen (evenals het gezin van Phil). De band wint, Danny geeft nog een laatste kritische monoloog en de band verdwijnt in het duister van Londen.⁶¹¹

Monologen, met de kijker als toeschouwer in het theater

Er zijn geregeld monologen in *Brassed Off*, gelinkt aan de sluiting van de mijnen en de oorzaken van deze sluitingen (de verwijten in de monologen richting het centrale politieke bestuur in Londen). Soms worden de mijnwerkers in deze toespraken ook aangemoedigd om te blijven samenwerken en te blijven samenspelen. Deze monologen worden meestal door Danny gehouden, hoewel een keer ook zijn zoon Phil dat doet. In zijn eerste monoloog zegt Danny: "They can shut up the unions, they can shut up the workers. But they'll never shut us up. We'll play on. Loud as ever."⁶¹² Phil, naarmate hij meer en meer alleen staat met zijn problemen en depressiever wordt, krijgt een telefoontje om op een feestje zijn act als clown en alter ego ('Mr. Chuckles') op te voeren, voor een groep van zesjarige kinderen. Tijdens zijn act dwaalt Phil af en begint God en Thatcher te bekritisieren in het plaatselijke dialect: "God? (...) What is he doing? He can take John Lennon (...) he's even thinking of taking my old man, and Margareth bloody Thatcher lives?! What's he sodding playing at, hey?"⁶¹³

Naar het einde van de film, wanneer de band de finale gewonnen heeft en Danny de prijs in ontvangst neemt, weigert hij de prijs en levert hij zijn laatste monoloog, in feite een 'anti-acceptance' speech. In deze speech verwijt hij de conservatieve regering een sociaaleconomisch wanbeleid te hebben gevoerd. Als belangrijk punt oppert Danny dat mensen het recht hebben op 'werk en een toekomst'. Verder verwijt hij de regering dat ze: "Has destroyed our industry... our communities, our homes, our lives, all in the name of progress." In deze speech is er het hoogtepunt van de eerder besproken narratieve

⁶¹⁰ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 190.

⁶¹¹ Mather, *Tears of Laughter*, 33.

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ Pascale Didierjean, *Brassed Off* (Dijon: Educagri editions, 2001), 43.

verstrengeling tussen komedie en tragedie volgens Mather. In de woorden van Mather: “By the fact that a film audience may have been led (through the employment of comic banter and buoyant, inspirational music throughout certain sections of the narrative) to possibly expect some form of optimistic or hopeful conclusion, which the film, in the end, resolutely refuses to provide.” Bij deze monologen is er telkens een panbeweging van de camera tot deze stilstaat voor het personage dat de speech geeft. De camera en de kijker staan recht voor dit personage; de kijker is nu een toeschouwer in een theater.⁶¹⁴

Hiermee is de overgang gemaakt naar een volgend kenmerk uit de esthetiek van het theater.

In *Brassed Off* worden de personages en hun belevenissen eerder vanuit een objectieve afstand geobserveerd.⁶¹⁵ Er zijn geen subjectieve standpunten in *Brassed Off*. Wel, net zoals in het theater, blijft de camera op een objectieve afstand (zoals de toeschouwer in het theater op een objectieve afstand zit) zodat de kijker zelf zijn oordeel kan vellen over de gebeurtenissen op het scherm. In de scènes waarin de bovenvermelde toespraken worden gehouden, observeert de kijker van *Brassed Off* vanuit een objectief perspectief. Met deze kenmerken van de esthetiek van het theater schuift de stijl van *Brassed Off* richting interpretatie. Daarenboven komt ook via deze kenmerken een counterdiscours naar de voorgrond.

2.3.5.2 De esthetiek van de televisie, vrouwen met een kristallen bol

Qua stijl neemt *Brassed Off* ook elementen over van de esthetiek van de televisie, voornamelijk omdat de film typische scènes van soapseries bevat. Wat deze overeenkomsten met soapseries betreft, zijn er bijvoorbeeld verschillende scènes die zich binnenshuis afspelen, met discussies tussen mannen en vrouwen over persoonlijke problemen en gezinssituaties. Ook andere kenmerken van de esthetiek van de televisie, volgens Hallam en Marshment, zoals het gebruik van ruimtelijk beperkte sets, de vele dialogen, close-ups, het opnemen op locatie en het gebruik van natuurlijk licht en direct geluid zijn van toepassing op sommige scènes in *Brassed Off*. De ruzie tussen Phil en zijn vrouw Sandra waarbij zij borden naar zijn hoofd werpt, zou rechtstreeks uit een aflevering van *Eastenders* kunnen komen.⁶¹⁶ Ook de scène met de pratende vrouwen over de tuin van een buurman heen, doet denken aan een scène uit een soap opera. De twee vrouwen praten over hun echtgenoten, met een sigaret en kop thee in hun hand. In beide scènes werd er op locatie opgenomen, zijn er vele dialogen, close-ups en natuurlijk (zon)licht dat schijnt op het gelaat van de personages. Bovendien zijn de sets ruimtelijk beperkt in deze scènes.⁶¹⁷

Met deze kenmerken evolueren deze scènes in *Brassed Off* richting mimesis, gezien de gelijkenis met documentairetechnieken (volgens de criteria van Thompson, zie infra).⁶¹⁸ Met de inhoud van deze scènes is er ook hier echter een uiting van een counterdiscours.

⁶¹⁴ Mather, *Tears of Laughter*, 33.

⁶¹⁵ Monk, “Underbelly UK,” 278. Lowenstein, “Peeping Tom and the New Wave,” 221-230.

⁶¹⁶ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 196. Beynon and Rowbotham, “Handing on Histories”, 11.

⁶¹⁷ Mather, *Tears of Laughter*, 33-34.

⁶¹⁸ Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, 16-18.



Afbeelding 33: Een scène uit een tv-soap, Sandra gooit een bord naar Phil, het hoogtepunt van een echtelijke ruzie.

2.3.5.3 De klassieke Hollywoodfilm

Voor Monk bevat *Brassed Off* eerder een anonieme stijl.⁶¹⁹ Volgens de kenmerken die MacCabe en Bordwell in verband met het klassieke realisme van de Hollywood film beschreven, bevat *Brassed Off* kenmerken van dit klassiek realisme (meer theorie in verband met dit klassiek realisme in de analyse van *The Full Monty*). In *Brassed Off* gaat de stijl, net zoals het 'klassieke realisme' van de Hollywood film, soms aan de kijker voorbij of trekt het op zijn minst de aandacht van de kijker niet weg van de gebeurtenissen op het scherm.⁶²⁰ Formele kenmerken als deep focus, kadrage en het gebruik van lenzen kunnen daarom aan de kijker voorbij gaan. Niettemin vormen deze subtiele stijlkenmerken eveneens een counterdiscours (zoals besproken in 2.3.4).

Een andere indicator van de klassieke Hollywood stijl die in *Brassed Off* verweven is, is de overeenkomst tussen de mannelijke groep in *Brassed Off*, hun kameraadschap en de problemen die ze delen met een gelijkaardig narratief kader in verscheidene films van de Amerikaanse regisseur Howard Hawks, zoals *The Road to Glory* (1936), *To Have and Have Not* (1944) en *Rio Bravo* (1959).⁶²¹ In deze films, is er volgens Cook, een nadruk op: "The condition of men in extreme situations". Zo vermeldt hij: "His films are frequently characterized as masculine, and there's no question that his heroes prize the company only of women who (...), seem to share the code by which these men live." En specifiek over de film *The Road to Glory* zegt hij: "(red: this film) ultimately suggests that professionalism, comradeship and devotion to duty are the only forces that will sustain men in such a brutally hostile environment." In vergelijking met het narratieve frame in verscheidene films van Howard Hawks past *The Full Monty* hier gedeeltelijk in. Er is hier een groep van mannen, in moeilijke omstandigheden. Ze zijn gehecht aan mekaar en vertonen solidariteit. Er wordt echter geen vrouw toegelaten in de groep.⁶²² *Brassed Off* past beter in dit narratief framework. In deze film is er een groep van kameraden die problemen proberen op te lossen. Machogedrag is deze working-class protagonisten ook niet vreemd, vooral ten aanzien van Gloria die verscheidene blikken en opmerkingen over haar figuur moet verdragen. Bovendien past de aanwezigheid van Gloria in het framework van de bovenvermelde films van Hawks. Zij is een vrouw die mag toetreden tot de groep, als ze tenminste de regels accepteert.

⁶¹⁹ Ibid.

⁶²⁰ Colin MacCabe, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses," *Screen* 15 (1974): 7-27. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 27-51.

⁶²¹ Andrew Calcutt, *British Cult: An a-z of British Pop Culture* (London: Contemporary Books, 2001), 206.

⁶²² Cook, *A History of Narrative Film*, 320-323.

Via deze overeenkomsten met het format van *Hawks*, kan dus ook de inclusie van Gloria bekeken worden, naast de ideologische waarde van het opheffen van tegenstellingen om tot een triomf te komen.

2.3.5.4 Sociaal realisme in *Brassed Off*

Voor Marshment bevatten sociaal-realistische films een plot waarin de nadruk ligt op het volgen van meerdere personages, in hun persoonlijke situatie en in de gebeurtenissen die hen overkomen.⁶²³ *Brassed Off* bevat ook een ensemble van acteurs waarvan de trajecten en situaties gevolgd worden. De verhaallijnen van Phil en Danny worden gevolgd: de relatie tussen Phil en zijn vader en de gespannen verhoudingen binnen het gezin van Phil. Een andere verhaallijn is die van Jim en Ernie en hun echtgenotes. Een voorlaatste narratieve lijn is de verstoorde relatie tussen Harry en zijn vrouw en tot slot is er de hernieuwde relatie tussen Andy en Gloria. Gelet op het aantal scènes en de tijdsduur gespendeerd aan deze verhaallijnen, komen de situaties van Phil, Danny, Andy en Gloria meer naar de voorgrond dan de situaties van de andere bandleden. Maar dit is niet van die orde als de klemtoon die gelegd wordt op het individuele traject van Gaz en zijn zoon in *The Full Monty*, het individuele traject van Billy in *Billy Elliot* of dat van Renton in *Trainspotting*. Ook in de omschrijving van Thompson van sociaal-realistische films, past *Brassed Off*. In deze omschrijving is het gebruik van niet-professionele acteurs, het filmen op locatie en het toepassen van traditionele documentairetechnieken (long shots, de long take, het gebruik van natuurlijk licht en geluid en het gebruik van streektaal) belangrijk.⁶²⁴ In *Brassed Off* staan geen niet-professionele acteurs op de voorgrond, in tegenstelling tot *The Full Monty* en *Billy Elliot*. In *Brassed Off* zijn er evenwel opnames op locatie (in het plaatsje Grimethorpe), worden long shots (de panoramische views van Grimley) gehanteerd en wordt er streektaal gesproken. Toegepast op *Brassed Off*, vormen deze stijlkenmerken van sociaal-realistische films een vorm van mimesis, waarbij de werkelijkheid zo getrouw mogelijk wordt weergegeven.

⁶²³ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 196.

⁶²⁴ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 16-18. Higson, "The Instability of the National", 249-259.

Besluit ideologisch discours

In *Brassed Off* is er een evenwicht tussen een discours en counterdiscours. Aan de ene kant is er een discours in de waarden van New Labour van Blair. Dit discours verschijnt in het initiatief van de working-class protagonisten om hun weinig rooskleurige situatie een positieve wending te geven en ook in het winnen van de muziekcompetitie, met daarin de triomf van de wil over moeilijke omstandigheden. Maar naast de ideologie van New Labour onder Blair, kan in het tonen van initiatief ook de ideologie van de conservatieve regering onder Thatcher relevant zijn. Ook de connectie met de Horatio Alger mythe, de inspiratie van de Ealing komedies en de overeenkomsten met het narratieve format van Howard Hawks geven de mogelijke aanwezigheid van waarden van New Labour een ander perspectief.

Bovendien, is er is ook een counterdiscours in *Brassed Off* dat op verschillende manieren wordt uitgespeeld. Inhoudelijk gezien is er een counterdiscours in de speeches die de personages Phil en Danny geven. In die speeches krijgt het sociaaleconomische beleid van de Britse regering ervan langs. In het sombere en onzekere einde is ook een vorm van non-conformisme verweven. Via de vormgeving verschijnen er ook vormen van een counterdiscours; via het gebruik van kadrage (de immer aanwezige mijnschachten in het frame, drukkend op de protagonisten), de deep focus fotografie, de parallelmontages en het gebruik van sommige muzikale stukken op de soundtrack. *Brassed Off* bevat, naar analogie van de mengeling van stijlen, een mix van mimesis en interpretatie in het display van discours en counterdiscours. Het 'mimesis' gedeelte is te merken aan het sociaalrealisme in *Brassed Off*, voornamelijk in de argumentatie van Hallam en Marshment in het volgen van verscheidene trajecten (van de working-class protagonisten). Een individueel traject dat gevolgd wordt, zoals in *The Full Monty*, komt niet voor in *Brassed Off*. De individuele situaties van Phil, Danny, Andy en Gloria komen meer in beeld dan die van de andere leden van de band, maar niet genoeg om te spreken van een enkelvoudig traject dat gevolgd wordt. In die zin is er in *Brassed Off* ook geen beweging naar een 'social art' cinema zoals in *The Full Monty* (zie supra). Ook in de argumentatie van Thompson, het opnemen op locatie en het gebruik van streekdialect zijn er kenmerken van sociaalrealisme in *Brassed Off*.⁶²⁵ Mimesis is eveneens terug te vinden in sommige kenmerken van de esthetiek van de televisie in *Brassed Off*. De echtelijke ruzie tussen Phil en Sandra die in beeld wordt gebracht, de vrouwen van Jim en Ernie die de toekomst voorspellen zijn scènes die uit een tv-soap zouden kunnen komen. De locaties in deze scènes zijn authentiek, er wordt gebruik gemaakt van een natuurlijke belichting en de acteurs spreken met een regionale tongval. 'Interpretatie' verschijnt in de kenmerken van de esthetiek van het theater (de monologen van Phil en Danny, de kijker als objectieve toeschouwer voor het theaterpodium). Ook in de subtiele stilerings in *Brassed Off* is er interpretatie, bijvoorbeeld de deep focus fotografie, de kadrage, de parallelmontages en het gebruik van sommige tracks: 'Concerto de Aranjuez' en 'Land of Hope and Glory' bijvoorbeeld. Door deze subtiele stilerings valt *Brassed Off* voor een stuk binnen de conventies van de klassieke Hollywood film.

⁶²⁵ Ibid. Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 16-18.

2.4 Het intermediaal discours in *Brassed Off*

In dit discours worden de intermediale referenties, verweven in *Brassed Off*, besproken en de manier waarop deze referenties het thema van de samenstelling van de working-class aanvullen. Achtereenvolgens worden de intermediale koppelingen besproken die los staan van het besproken thema van de samenstelling van de working-class (de verwijzingen naar *Flashdance*, John Lennon en Fast Eddie Felson passen in deze categorie). Daarna komen die intermediale referenties aan bod die wel gekoppeld zijn aan het analysethema in *Brassed Off*. Dit zijn *Wall Street*, *Glengarry Glen Ross*, *Shipyards*, *Sally*, *Sing As We Go*, *The Man in the White Suit* en *I'm Allright Jack*.

2.4.1 *Flashdance* en de afwezigheid van een stilstaand shot

Volgens Mather refereert *Brassed Off* op een bepaald moment aan *Flashdance*. Met name in de scène waarin Gloria aan haar groepsleden het geld geeft om de trip naar Londen te kunnen betalen. Met de woorden dat het toch maar om 'dirty money' gaat, namelijk geld dat ze verdient heeft met haar valse public relations bezigheden voor het management van de steenkoolmijn. Gloria labelt haar geld dus als 'dirty money', dezelfde berispelende woorden die het personage Alex uitspreekt in *Flashdance*, wanneer ze een vriendin op het hart drukt dat strippen om geld te verdienen geen eerzaam beroep is. In die zin heeft deze intermediale verwijzing wel enigszins betrekking op het analysethema, aangezien Gloria de verwijten rond haar figuur (een geïnfiltreerde middle-class spion van het management) met deze uitspraak de kop in kan drukken. Een andere overeenkomst is dat in beide films moeilijkheden kunnen overwonnen worden door working-class protagonisten via muziek (in beide films speelt de Horatio Alger mythe een rol, zie 2.3).⁶²⁶

Toch is er een groot verschil met *Flashdance*, met name op het einde van *Brassed Off*. *Brassed Off* is de enige film van het corpus die niet met een freeze frame eindigt. In tegenstelling tot *Flashdance* en *Billy Elliot* is er geen sprake van een blijvend moment van geluk dat voor eeuwig in een stilstaand shot wordt vastgelegd. In *The Full Monty* wordt een kortstondig moment van geluk vastgelegd. In *Trainspotting* wordt de toekomst van het personage Renton via een freeze frame open gehouden. Dit is niet het geval in *Brassed Off*. Integendeel, de sombere toekomst voor de working-class protagonisten is duidelijk. Zij verdwijnen langzaam in het duister. Zoals Mather aangeeft: "In *Brassed Off*, the band is last seen fading away into the darkness of a London evening, amidst an atmosphere of social and economic gloom."⁶²⁷

⁶²⁶ Mather, *Tears of Laughter*, 39. Didierjean, *Brassed Off*, 43.

⁶²⁷ Mather, *Tears of Laughter*, 39.

2.4.2 Referenties aan een beroemde persoon en een beroemd filmpersonage: John Lennon en 'Fast Eddie' Felson

In een van de toespraken van Phil (zie supra, het ideologisch discours) is er een referentie aan John Lennon, de ex-Beatle die in 1980 werd doodgeschoten in New York. In zijn toespraak schildert Phil, John Lennon bijna af als een heilige die zich voor de mensheid opofferde. Illustratief is zijn uitspraak dat het oneerlijk is dat Lennon niet meer in leven is en Thatcher wel. Niet lang na deze toespraak (en nog steeds in zijn clownspak gehuld) onderneemt Phil zijn zelfmoordpoging. De referentie aan John Lennon (die zelf uit de working-class kwam) in een working-class film als *Brassed Off* is eveneens relevant omwille van het nummer 'working-class hero', dat Lennon in 1970 schreef. Dit nummer volgt het verhaal van iemand die opgroeit in de working-class en gemanipuleerd wordt door de machinaties van de hogere klassen.⁶²⁸ Het personage Gloria, lijkt hier eveneens voor in aanmerking te komen. Zij komt uit de arbeidersklasse, maar wordt gemanipuleerd door het management van de mijn.



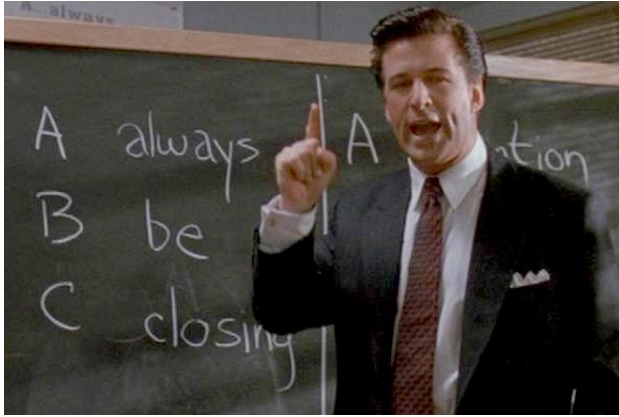
Afbeelding 34: Paul Newman als 'Fast Eddie' Felson, in *The Hustler*.

Danny bestempelt Andy (Ewan McGregor) als 'Fast Eddie'. 'Fast Eddie' Felson is het hoofdpersonage (vertolkt door Paul Newman) in *The Hustler* (Robert Rossen, 1961), een sluwe en gewiekste poolspeler. Andy moet via een poolwedstrijd (en een bijhorende weddenschap) zijn hoorn terugwinnen om te kunnen participeren aan de finale in Londen. Hierin slaagt hij ook. Buiten deze bijnaam die Andy krijgt, is er nog een overeenkomst tussen beide films. Zowel Eddie als Andy verliezen in eerste instantie een belangrijke wedstrijd, maar nemen naar het einde terug revanche tegen dezelfde tegenstander. De weg naar deze overwinning is voor beide personages bovendien geplaveid met tegenslagen. Zij het dat voor Eddie deze tegenslagen gruwelijker zijn; zijn beide duimen worden door een woekeraar gebroken en zijn vriendin pleegt zelfmoord. Wanneer Danny Andy 'Fast Eddie' labelde, deed hij dat op een spottende en sarcastische manier, mogelijk alluderend op de problemen die 'Fast Eddie' Felson krijgt met zijn vriendin in *The Hustler* en bijgevolg de moeilijkheden die Gloria wel eens zou kunnen krijgen.⁶²⁹

⁶²⁸ Dit nummer is evenwel bekender geworden in de uitvoering van Marianne Faithfull. John Blaney, *John Lennon: Listen to His Book* (Guildford: Biddles, 2005), 59.

⁶²⁹ Mather, *Tears of Laughter*, 39. Didierjean, *Brassed Off*, 43.

2.4.3 Wall Street en Glengarry Glen Ross



Afbeelding 35: Alec Baldwin als de genadeloze corporate manager die zijn beruchte speech afsteekt in *Glengarry Glen Ross*, always be closing.

Glengarry Glen Ross (James Foley, 1992) en *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) zijn Amerikaanse films over de wereld van financiën en accountancy, waar werknemers onder zware druk hun targets moeten halen, net zoals in *Brassed Off*. Bovendien wordt in de drie vermelde films een gladde en manipulatieve manager opgevoerd. Een overeenkomst tussen *Wall Street* en *Brassed Off* is dat er in beide films een persoon een 'go between' is tussen het management en de working-class protagonisten. In *Wall Street* is dat het personage Bud Fox, in *Brassed Off* is dat Gloria. Net zoals Gloria kiest Bud uiteindelijk voor het kamp van de working-class protagonisten.

Maar er zijn ook verschillen tussen deze films. In *Wall Street* wint uiteindelijk het goede van het kwade, de waarde van manueel werk en engagement wint het van de financiële macht, terwijl dit in *Brassed Off* en in *Glengarry Glen Ross* niet het geval is. In de woorden van Beynon: "Here, good triumphed over evil and the values of manual work and commitment to a trade won out over the power of money." En over *Brassed Off*: "It contrasts the logic of money and the world of consultants and auditors with the daily life of the local community that relied upon the coal mine for its security." Met het feit dat hier het goede niet triomfeert, verwijst de film volgens Beynon, naar: "A world we have lost." Een wereld die er misschien wel was ten tijde van de Ealing komedies (zie ook ideologisch discours).⁶³⁰ Een ander verschil tussen *Glengarry Glen Ross*, *Wall Street* en *Brassed Off*, is dat in de twee eerst genoemde films in eerste instantie niet 'het systeem' beschuldigd wordt van sociale wanpraktijken, maar wel de slechtheid van enkele individuen (zoals de personages van Alec Baldwin en Michael Douglas in respectievelijk *Glengarry Glen Ross* en *Wall Street*). Hooguit wordt het malafide van het bankwezen, de vastgoedsector en de beleggingskantoren aangeklaagd. In *Brassed Off* wordt het systeem wel beschuldigd, in een confrontatie tussen twee werelden: die van consultants, auditoren en de centrale politieke autoriteiten in Londen gedreven door winst en die van de lokale mijngemeenschap afhankelijk van de koolmijn voor werkzekerheid en stabiliteit. Op het einde van *Brassed Off* botsen deze werelden in de speech van bandleider Danny die moed en solidariteit boven de waarde van geld plaatst. Het bedrijfsleven en de politiek (het 'systeem') worden in zijn speech samen beschuldigd van wanbeleid en wanpraktijken.⁶³¹

⁶³⁰ Beynon, "Images of labour/Images of Class," 31-34.

⁶³¹ Ibid. Peter Stead, "A Paradoxal Turning Point: 1959 to 1960," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001, 46-49. Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 190.

2.4.4 *Sing As We Go* en *Shipyard Sally*

Mather linkt *Brassed Off* met *Sing As We Go* (Basil Dean, 1934) en *Shipyard Sally* (Monty Banks, 1939): “(red: de drie films) are concerned with the relationships between individuals and communities, and the social and economic state of a particular regional setting.” En verder: “(red: over deze drie films) films exploring the nature of industrial and community relations in British Society whilst drawing upon comic and dramatic modes of narration.”⁶³² *Sing As We Go* handelt over het personage Gracie Platt. De voornaamste werkgever in de streek, een textielfabriek, staat op het punt om te sluiten, tenzij er een methode kan gevonden worden om katoen dunner te snijden. *Shipyard Sally* gaat over een Music Hall performer, Sally Fitzgerald, die de bar van haar vader uitbaat. De klanten die ze over de vloer krijgt, zijn voornamelijk werkloze arbeiders van de lokale scheepswerf. Sally bezorgt deze klanten verstrooiing en probeert ze met goede raad te helpen.



Afbeelding 36: Al zingend op weg naar het werk. Gracie Fields op kop, in *Sing As We Go*.

De hoofdrol in zowel *Sing As We Go* als *Shipyard Sally* wordt vertolkt door de comédienne Gracie Fields. Een doorn in het oog van filmcritici destijds waren vooral de begin – en eindscènes van *Sing as we Go* waarin de arbeiders al zingend en dansend naar het werk vertrekken. Later in de film, worden Gracie Platt (het personage van Fields) en haar collega's naar huis gestuurd omdat de fabriek niet meer winstgevend is. Op het einde van de film gaat de fabriek terug open en wordt Platt de job van maatschappelijk werkster aangeboden als beloning voor haar inspanningen om de fabriek terug open te krijgen. Deze scènes waren het ultieme bewijs voor sommige critici dat deze films probeerden met enkele komische noten en muzikale nummers alle problemen op te lossen om zo het maatschappelijke status quo te bestendigen. In de narratieve lijn van *Brassed Off* is er volgens Mather meer evenwicht tussen komedie en tragedie. In *Brassed Off* (conform de omschrijving van het sociaalrealisme door Hallam en Marshment, zie supra) is de narratieve structuur gefocust op de gebeurtenissen rond verscheidene working-class personages en dit via komische situaties en komische zinspelingen. Maar deze focus gaat niet ten koste van de tragische kant van het verhaal. Dat verklaart ook de afwezigheid van een happy-end. Het is hier dat *Brassed Off* verschillen vertoont met *Sing As We Go* en *Shipyard Sally*. Zo zegt Mather over *Brassed Off*: “(...) while equally rejecting the possibility of a happy ending in which the town's main source of employment is saved (as it ultimately is in *Sing As We Go* and *Shipyard Sally*).”⁶³³

⁶³² Mather, *Tears of Laughter*, 6.

⁶³³ Ibid., 38-39.

2.4.5 *I'm Allright Jack* en *The Man in the White suit*

I'm Allright Jack (John Boulting, 1959) en *The Man in the White suit* (Alexander Mackendrick, 1951) zijn gekoppeld aan *Brassed Off* volgens Mather omwille van: "The way in which they probed the 'state of the nation' by satirizing relationships between management and labour in British society." In beide films is er, net als in *Brassed Off*, ook een mix van tragedie en komedie verweven.⁶³⁴ *I'm Allright Jack* vertelt het verhaal van een aristocraat, Stanley Windrush, die zich in een gevecht verweekelt ziet, tussen zijn oom (die alleen winst voor ogen heeft) en een vakbond. Gloria in *Brassed Off*, bevindt zich in een gelijkaardige situatie. Ook zij is gekneld tussen twee partijen. Terwijl Gloria echter de kant kiest van de working-class protagonisten, moet Windrush (na beschuldigingen van wanpraktijken en het veroorzaken van sociale onrust) de fabriek verlaten en kiest dus voor geen enkel kamp.



Afbeelding 37: Peter Sellers in *I'm Allright Jack*.

The Man in the White Suit gaat over een uitvinder die een ideale textielfabriek heeft uitgevonden, een fabriek die niet vuil wordt en die nooit verouderd of in verval geraakt. Concurrenten zien dit met lede ogen aan en proberen hem te dwarsbomen. *Brassed Off* verschilt van *The Man in the White Suit* door het feit dat dergelijke fantasie-elementen niet aanwezig zijn, zoals het bestaan van een 'ideale fabriek'. In *Brassed Off* zijn er weliswaar elementen van fantasie geïntegreerd: Andy die op miraculeuze wijze zijn trompet terug wint, Gloria die het geld geeft om de trip naar Londen te kunnen bekostigen en mensen die onverwacht in de Royal Albert Hall komen opdagen. Maar deze elementen zijn niet van dezelfde orde als 'een ideale fabriek' zoals in *The Man in the White Suit*.⁶³⁵

⁶³⁴ Peter Stead, "A Paradoxal Turning Point: 1959 to 1960," 50.

⁶³⁵ Beynon, "Images of labour/Images of Class," 31-34. Mather, *Tears of Laughter*, 37-38.

Besluit intermediaal discours

De intermediale verwijzingen in *Brassed Off* hebben niet allemaal betrekking op het thema van de samenstelling van de working-class. De koppelingen met *Flashdance* en met de figuren van Fast Eddie Felson en John Lennon hebben eerder te maken met de verwijzing naar de tragische elementen in *Brassed Off*. De verwijzingen naar *Flashdance* hebben deels wel te maken met de samenstelling van de working-class, bijvoorbeeld Gloria die als lid van de middenklasse alle verdachtmakingen over haar relatie met het management van zich afschudt. Met het verwerpen van een happy-end is er in *Brassed Off* evenwel een groot verschil met *Flashdance*.

De overige verwijzingen (*Wall Street*, *Glengarry Glen Ross*, *Shipyard Sally*, *Sing As We Go*, *The Man in the White Suit* en *I'm Allright Jack*) hebben een sterkere band met het analysethema. In al deze films en *Brassed Off*, worden de relaties tussen werknemers, vakbonden en het management van de fabrieken op de korrel genomen. Zowel in *Wall Street* als *Brassed Off* is er een tussenpersoon vanuit het management in de working-class groep. In tegenstelling tot de andere vermelde films ontbreekt zowel in *Glengarry Glen Ross* als *Brassed Off* een positief einde. Het verschil tussen de Amerikaanse en de Britse films in de bovenstaande opsomming is dat in de Amerikaanse films het enkel alleenstaande individuen zijn die met een beschuldigende vinger worden gewezen. In de Britse films is 'het systeem' oftewel het bedrijfsleven en de centrale politieke autoriteiten in Londen de kop van jut.

Besluit

In de analyse van *Brassed Off*, de tweede analyse van deel 2, werd de samenstelling van de working-class belicht. Voor wat betreft dit analysethema, is er in *Brassed Off* een ondervertegenwoordiging van allochtonen en holebi's in de working-class. Hetzelfde geldt voor *Trainspotting*. Alleen in *The Full Monty* is een belangrijke rol weggelegd voor iemand van allochtone origine. In *Billy Elliot* komt geen allochtoon personage voor. Wel enkele homoseksuele personages, zoals in *The Full Monty*. De klassieke stoere, viriele, heteroseksuele blanke man is eveneens ondervertegenwoordigd in de films van het corpus. De working-class personages zijn vaak dik, niet meer zo jong, kalend, mager en klein. Bovendien hebben ze te kampen met emotionele problemen. De nadruk op de blanke heteroseksuele man blijft echter volledig in de pas lopen van de Horatio Alger mythe. Het feit dat bijna de helft van de working-class uit vrouwen of allochtonen bestaat, wordt niet weerspiegeld in de films van het corpus.

Toch zijn er 'anderen' in de working-class in *Brassed Off*: een vrouw, iemand uit de middenklasse (verenigd in een persoon) en iemand van de derde generatie. Met deze samenstelling lijkt *Brassed Off*, samen met de zin voor initiatief, de triomf van de working-class protagonisten en het wegvagen van klassentegenstellingen in de pas te lopen van de ideologische waarden van New Labour, hoewel de film in de bioscopen kwam, een jaar voor de verkiezingsoverwinning van New Labour. Bovendien, na de triomf in Londen, blijft de dag erop de toekomst van de protagonisten onzeker. Gezien het jaar van het verhaal van de film, zou er eerder een weerspiegeling zijn van de ideologische waarden van de conservatieve regering onder Thatcher. Maar hier zet de film zich tegen af in een counterdiscours, dit via de speechen van sommige personages (waarin het sociaaleconomische beleid van de conservatieve regering wordt bekritiseerd) en via een mix van mimesis en interpretatie en van diverse stijlen (de esthetiek van het theater en van de televisie, het sociaalrealisme, het klassieke format van de Hollywood film). Bovendien zijn er andere perspectieven waardoor de weergave van waarden in *Brassed Off* kan geobserveerd worden: de Ealing komedies, de Horatio Alger mythe en het klassieke vertelformat van de Hollywood film.

Ook *Brassed Off* bevat een aantal intermediale verwijzingen. De verwijzingen naar *Flashdance*, John Lennon en 'Fast Eddie' Felson hebben eerder te maken met de dramatische elementen in *Brassed Off*. Sommige van deze verwijzingen slaan wel op het analysethema, met name in de relaties tussen arbeiders, vakbonden en het management. Zowel in de bronnen van deze intermediale koppelingen als in de tekst zelf van *Brassed Off*, is er immers een verstrengeling van personages uit de middenklasse en de arbeidersklasse. In deze verwijzingen wordt ook een counterdiscours afgespeeld, vooral in het verwerpen in *Brassed Off* van een positief einde, maar ook in het feit dat in deze film meer dan enkele individuen worden beschuldigd van sociale en financiële wanpraktijken. In *Brassed Off* wordt veel meer het systeem beschuldigd van een slecht beleid. Het systeem, zijnde de regering en het bedrijfsleven. Net zoals *The Full Monty*, kan ook *Brassed Off* moeilijk in een hoekje geduwd worden. Sommige gelederen van de bevolking zijn ondervertegenwoordigd (of gewoonweg niet vertegenwoordigd), andere gelederen zijn evenwichtiger weergegeven in *Brassed Off*. Er is een discours, maar ook een counterdiscours. Soms bevat deze film een eerder anonieme stileren, maar op andere momenten is die stileren duidelijker en herkenbaarder. Er is mimesis en interpretatie. Met andere woorden, zowel naar inhoud, vormgeving en het uitspelen van ideologische waarden, komt *Brassed Off* rijker en genuanceerder over, dan op het eerste gezicht lijkt.

Billy Elliot: sociale mobiliteit



H.4 Sociale mobiliteit in *Billy Elliot*

Inleiding

Voor de elfjarige Billy was het leven hard in Durham in 1984. Er was namelijk een mijnstaking. Billy was de zoon en broer van een stakende mijnwerker. Bovendien had hij geen ambitie om in de voetstappen van zijn vader en broer te treden en ook in de mijnen te gaan werken. Een toevallige ontmoeting zou zijn levenskoers voorgoed veranderen. Enigszins trots op zijn voetbewegingen tijdens zijn bokslessen, dwaalt de blik van Billy af naar de balletklas van mevrouw Wilkinson wiens gebruikelijke klaslokaal wordt gebruikt als kantine voor de mijnstakers. Op het einde van zijn boksles vraagt George (Billy's bokscoach) hem om de sleutels van het lokaal aan mevrouw Wilkinson te geven. Terwijl Billy langs de dansende ballerina's voortschrijdt, geraakt hij gecharmeerd door hun bewegingen. Debbie, een van de jonge ballerina's, daagt Billy uit om mee te doen met de oefeningen. Niet bang van deze uitdaging schaaft hij zich achteraan in de klas en verbaast met zijn poging de lerares. Is dit het begin van een carrière in de danswereld en kan Billy op de sociale ladder hogerop geraken?



Afbeelding 38: Billy al dansend op weg naar een betere toekomst, in *Billy Elliot*.

In deze filmanalyse wordt *Billy Elliot* onder de loep genomen, een film van Stephen Daldry uit 2000. Achtereenvolgens volgt in 3.1 de productiegeschiedenis, een synopsis van de film, een overzicht van de voornaamste personages en de belangrijkste thema's die leiden naar het besproken thema in dit hoofdstuk: sociale mobiliteit. In *Billy Elliot* wordt de wijze en de reden van sociale mobiliteit onderzocht. Hoe is de familiale situatie van Billy? Waarom wil hij het lot van zijn familieleden niet delen en op welke manier wil hij opklimmen in de maatschappij? Wat zijn de gevolgen van dit opklimmen voor Billy en zijn omgeving? Hoe wordt dit alles in beeld gebracht en via welke stijlkenmerken? Welke ideologische waarden zitten achter deze weergave van sociale mobiliteit in *Billy Elliot*? Zijn er in deze film referenties aan andere working-class films voor wat betreft sociale mobiliteit? Deze vragen worden beantwoord via een drievoudig discours.

In het filmisch discours over de representatie van de working-class (3.2) wordt het startpunt van sociale mobiliteit onderzocht in *Billy Elliot* (met welke sociaaleconomische situatie wordt Billy geconfronteerd)

en op welke wijze probeert hij hieraan te ontsnappen? In het tweede discours, het ideologisch discours (3.3), wordt nagegaan of *Billy Elliot* een bepaald discours over ideologische waarden inzake sociale mobiliteit volgt of een counterdiscours aanbiedt? Via welke stijlkenmerken wordt deze mate van discours of counterdiscours weergegeven? In het derde en laatste discours, het intermediaal discours (3.4), wordt onderzocht of er in *Billy Elliot* referenties zijn aan andere (working-class) films. Zo ja, wat zijn de bijdragen van deze referenties tot het thema van sociale mobiliteit?

3.1 Productie, inhoud en personages

3.1.1 De productie van *Billy Elliot*

Hieronder wordt de ontwikkeling van de film *Billy Elliot* vanaf het script tot de vertoning besproken. Ook komt de achtergrond van de filmmakers aan bod en de vraag of *Billy Elliot* al dan niet een Britse film is?

Van script tot vertoning

Billy Elliot werd geproduceerd door 'Tiger Aspect Pictures' (geassocieerd met Working Title Films), BBC Films, de Arts Council of England, StudioCanal en Universal Focus. De wereldwijde distributie werd verzorgd door Universal Pictures. Scenarioschrijver Lee Hall bedacht het idee voor *Billy Elliot*. Jon Finn en Greg Brenman produceerden de film. Stephen Daldry stond in voor de regie. Naar eigen zeggen wilde Hall altijd al iets schrijven over de ontwikkeling en het opgroeien van een kind met als achtergrond de mijnwerkersstaking van 1984: "I wanted to write about it obliquely by looking at the various tensions within the community which were crucial in determining the strike's failure. The story sort of wrote itself once I had the image of the kid at odds with his family and the community and pitted against a larger hostile world."⁶³⁶

Vervolgens werkte hij zijn idee verder uit in een scenario. Dit scenario werd door regisseur Daldry gemaakt. Voor Daldry zat de aantrekkingskracht van het scenario in het universele verhaal van een individu, in dit geval een jong kind dat zich wil ontplooiën onder moeilijke omstandigheden. Als onmiddellijk gevolg van dit universele aspect, moest volgens Daldry een vrij gevarieerd publiek zich herkennen in het verhaal (zie ook de 'Coming of Age' films, besproken in 3.4, het intermediaal discours). Daarom is muziek in de film niet specifiek gesitueerd binnen de periode 1984-1985 (meer over de soundtrack van *Billy Elliot* in 3.3, het ideologisch discours). Hiernaast was voor Daldry het casten van Jamie Bell (voor de hoofdrol) essentieel. Volgens hem hing het succes van de film af van de acteerprestatie van de protagonist.⁶³⁷ Bell werd geselecteerd na een auditie van tweeduizend kandidaten. Hij werd gekozen omdat hij zowel kon dansen als acteren. Bovendien werd Bell, net zoals Billy, door zijn eigen moeder gestimuleerd om te dansen en te participeren aan danswedstrijden. Het grootste probleem voor producer Finn was het zoeken naar een geschikte locatie voor de opnames. Helemaal in het noordoosten van het land, in Easington, vonden ze de laatste mijn in de regio die nog open was, waardoor ze geen 'artificiële mijn' moesten creëren met computertechnologie. Het ironische was dat, zes weken na de opnames, deze mijn eveneens tegen een sluiting aankeek. Gezien de inhoud, met name de staking van 1984-1985, brachten de opnames voor de bewoners dan ook een groot 'déjà vu'-gevoel met zich mee. Vooral wanneer de straten en huizen werden aangekleed zoals in 1984 en er terug politieagenten met helmen en wapenstokken door de straten liepen alsof er weer een woedende menigte onder controle gehouden moest worden.⁶³⁸ Uiteindelijk begonnen de opnames in augustus

⁶³⁶ Tiger Aspect Pictures, *Press Release Billy Elliot* (London: Tiger Aspect Pictures, 2000), 5-6.

⁶³⁷ Ibid., 7.

⁶³⁸ In een uitgebreide documentaire op de dvd van *Billy Elliot*, is het duidelijk dat de wonden van dat verdriet en dat conflict overigens nog niet helemaal geheeld zijn bij de lokale bevolking. Regisseur Stephen Daldry moest diverse (emotionele) vergaderingen beleggen met de plaatselijke inwoners om de bedoeling van de productie en de ombouw van sommige straten en huizen (naar de groezelige looks van de staking destijds) uit te leggen. Kevin Robins, "Tradition and Translation: National Culture in its Global Context," in *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, ed. John and Sylvia Harvey (London: Routledge, 1991), 28-31.

1999. Het totale productiebudget bedroeg vijf miljoen dollar. In de VS bracht de film bijna 22 miljoen dollar op, in Engeland meer dan 18 miljoen pond.⁶³⁹

Over de filmmakers

Het script van *Billy Elliot* is van de hand van Lee Hall die zijn scenario baseerde op zijn eigen jeugdervaringen. Hall groeide op in Newcastle in de jaren 80 en was getuige van de grote mijnwerkersstaking. Naast scenariowerk voor films, is Hall eveneens actief in het theater en bij de Britse radio. Voor The Royal Shakespeare Company schreef hij onder meer 'Spoonface Steinberg'. Voor de BBC-radio schreef hij het gelauwerde spelstuk 'I Luv You Jimmy Spud'. Een andere bekende film waarvoor Hall het scenario verzorgde, is *War Horse* (Spielberg, 2011). De levensomstandigheden van producer Finn (van Working Title Films) als kind waren niet zo verschillend als die van Billy Elliot. Beiden kwamen uit een mijnwerkersfamilie. Bovendien was ook Finn (net als Billy) de eerste van zijn familie die zijn hechte gemeenschap verliet om verder te studeren. Naast *Billy Elliot* produceerde hij onder andere de televisiedrama's 'Funny Bones' en 'Roughnecks'. In 1998 produceerde hij de kortfilm *Eight* van Stephen Daldry. Greg Brenman was coproducer voor Tiger Aspect Pictures, een afdeling van Tiger Aspect Productions, een productiemaatschappij voor de Britse televisie. Voor *Billy Elliot* produceerde hij in 1994 'A Stand Up Life' voor de BBC, een documentaire waarvoor hij prijzen won. In 1999 werd hij benoemd tot directeur van Tiger Aspect Pictures. Ook hij was geënthousiasmeerd door het script voor *Billy Elliot* van Lee Hall. Hij vroeg BBC-films om het scenario samen met Hall verder te ontwikkelen. Vervolgens contacteerde hij Finn. Samen benaderden ze Daldry en overtuigden hem om de film te regisseren. Regisseur Stephen Daldry was lange tijd directeur van het Royal Court Theatre, waarvoor hij meer dan 100 theaterstukken produceerde, naast verschillende theaterstukken die hijzelf regisseerde. Daldry regisseerde ook voor de BBC-radio en de BBC-televisie. Zijn eerste kortfilm, *Eight*, werd in 1999 genomineerd voor een BAFTA-award. Na *Billy Elliot* regisseerde hij onder andere *The Hours* (2002) en *The Reader* (2008). Twee van de vier filmmakers waren lid van een mijnwerkersfamilie of waren als kind getuige van de grote mijnwerkersstaking. Zoals Hall en Finn aangeven, waren ze daardoor meer vertrouwd met deze gebeurtenissen uit 1984 en de gevolgen hiervan voor de mijnwerkersfamilies.⁶⁴⁰

Billy Elliot, een Britse film?

Zoals Branston en Stafford vermelden, lijkt *Billy Elliot* een "genuinely British film" te zijn, weliswaar met een Frans engagement via StudioCanal. Het Britse karakter ligt volgens hen in de betrokkenheid van Tiger Aspect Productions, BBC-films, de Arts Council of England en Working-Title films. Bovendien is de culturele drijfkracht (waar het verhaal zich afspeelt) en de afkomst van het merendeel van de betrokken cast en crew van *Billy Elliot* Brits (Branston en Stafford hanteren hierbij een definitie van 'wat een Britse film is' van het British Film Institute). Maar zoals ze vermelden over de wereldwijde distributie van *Billy Elliot*: "It was distributed by the largest Hollywood distributor in Europe, UIP." Daardoor sijpelen volgens hen Amerikaanse narratieve, formele en ideologische invloeden neer in *Billy Elliot*.⁶⁴¹ Branston en Stafford graven echter niet diep genoeg in de productiegeschiedenis van *Billy Elliot*. Deze film is ook aan de productiezijde minder Brits dan op het eerste gezicht lijkt. Coproducent Universal Focus, als de 'onafhankelijke afdeling' van Universal (volgens Holmlund om filmtalenten aan te trekken) is in

⁶³⁹ Ibid., 5-7.

⁶⁴⁰ Tiger Aspect Pictures, *Press Release Billy Elliot*, 5-6.

⁶⁴¹ Gill Branston and Roy Stafford, *The Media Student's Book* (London: Routledge, 2003), 351-352. Tiger Aspect Pictures, *Press Release Billy Elliot*, 2.

Amerikaanse handen. De financiële sponsor achter Working Title Films is het Brits/Nederlandse Polygram. In 1999 werd Polygram opgenomen in Universal Studio's. StudioCanal tot slot is een deel van de Canal+ groep waarvan Universal Studio's mede-eigenaar is.⁶⁴² Zoals vermeld, in het theoretisch kader, is volgens Watson deze invloed vanuit Hollywood belangrijk, dit vanaf de productiefase tot de fases van distributie en vertoning.⁶⁴³ Op deze connectie met Hollywood, met name de gevolgen ervan voor de inhoud en de waarden van en in *Billy Elliot*, wordt teruggekomen in 3.3 het ideologisch discours.

3.1.2 Inhoud en personages

Het openingsshot van *Billy Elliot* is een pancarte waarop 'Durham 1984' staat (het verhaal speelt zich af in het fictieve Everington). In 1984 werd beslist om verschillende mijnen in Groot-Brittannië te sluiten. Hierop volgde een massale staking (meer hierover in het filmisch discours). Als zoon én broer van een mijnwerker waren dit moeilijke jaren voor Billy. Billy probeert op zijn manier te ontsnappen aan een uitzichtloze situatie en een onzekere toekomst. Billy bokst na zijn schooluren. Een toevallige ontmoeting in de zaal waar de boksring staat, zou zijn levenskoers voorgoed veranderen. Zoals vermeld in de inleiding, dwaalt Billy's blik af naar de balletklas van mevrouw Wilkinson. Op het einde van zijn boksles daagt een van de danseressen, Debbie, Billy uit om mee te doen met de oefeningen. Niet bang van een uitdaging waagt hij een poging en verbaast met zijn poging de lerares. Terwijl ze Billy bij de arm neemt, vertelt mevrouw Wilkinson (die ook de moeder van Debbie is) hem dat hij zijn bokslaarzen moet vervangen door een paar dansschoenen, als hij tenminste wil meedoen. Naarmate de lessen vorderen en Mevrouw Wilkinson meer in de ban geraakt van de motivatie, de pose en de natuurlijke uitstraling van Billy, concentreert ze zich stevast meer op het begeleiden van Billy en verwaarloost ze zelfs haar andere leerlingen. Ondertussen zijn de vader (Jackie) en oudere broer (Tony) van Billy de hele dag aan het staken. Zonder werk en zonder geld zijn ze nauwelijks in staat om eten te kopen of om het huis te verwarmen. In het huis is er nog een grootmoeder, maar haar geheugen verslechtert snel. Wanneer Billy haar bijvoorbeeld meeneemt om het graf van zijn moeder te bezoeken, dwaalt de grootmoeder af en staat ze bij een ander graf.



Afbeelding 39: Billy verlaat de boksring en danst ballet. Mevrouw Wilkinson en de andere leerlingen kijken toe.

Billy houdt zijn passie voor ballet voor zichzelf, maar deelt ze wel met zijn beste vriend Michael. Wanneer zijn vader door heeft dat hij niet meer naar de bokslessen gaat en (erger nog) zijn geld

⁶⁴² Christine Holmlund, "Introduction," in *Contemporary American Film: From the Margins to the Mainstream*, ed. Christine Holmlund and Justin Wyatt (New York: Routledge, 2005), 7-8. Rémi Lanzoni, *French Cinema: From its Beginnings to the Present* (London: The Continuum International Publishing Group, 2005), 359.

⁶⁴³ Watson, "Hollywood UK," 80.

spendeert aan ‘minder mannelijke bezigheden’, stormt hij de les binnen van mevrouw Wilkinson om er zijn zoon weg te halen. Vader Jackie verbiedt Billy om zowel naar de boklessen als de balletklas te gaan. Vanaf nu moet hij thuis blijven om op zijn dementerende grootmoeder te passen. Koppig biedt mevrouw Wilkinson Billy aan om hem gratis te trainen. Haar grote hoop is dan ook dat hij meedoet aan een auditie om een voet tussen de deur te hebben in de Royal Ballet School in Londen. Billy gaat akkoord en begint dagelijks te trainen thuis bij mevrouw Wilkinson. Op een dag loopt het mis. Na slagen en verwondingen aangebracht te hebben bij enkele politieagenten, wordt Tony gearresteerd en in de gevangenis gegooid. Zijn vader en Billy moeten hem op borgtocht uit de gevangenis halen waardoor Billy zijn afspraak mist bij mevrouw Wilkinson. Enorm teleurgesteld, confronteert ze zijn vader om hem erop te wijzen Billy een kans te geven om iets beters van zijn leven te kunnen maken. Maar de druk van de staking en een gebrek aan begrip bij de vader en Tony leiden tot een ruzie met mevrouw Wilkinson, die dan ook het huis verlaat voordat de dingen uit de hand lopen. Vernederd en overstuurd breekt Billy (samen met Michael) het danslokaal binnen in het midden van de nacht. Emotioneel laat hij Michael zijn auditiedans zien. Gealarmeerd door de muziek betrapt Billy’s vader zijn zoon bij het dansen. Hij ziet nu voor de eerste keer welke gave zijn zoon heeft. Bevangen door emoties en moe, beslist Billy’s vader om Billy’s trip naar de auditie (en de auditie zelf) te betalen. Na een bezoekje bij mevrouw Wilkinson (om te weten te komen hoeveel alles gaat kosten) besluit hij om een stakingbreker te worden en gaat terug werken. Zijn zoon Tony bemerkt hem echter en klampt hem aan op het fabrieksterrein. De vader breekt in tranen uit en vertelt Tony dat hij het doet voor Billy en zijn talent. Tony en de andere mijnwerkers overtuigen hem om op een andere manier geld te vinden, met het argument dat ze hem daarbij zullen helpen. De vader kan het niet meer aan en valt radeloos op de grond. Maar dan worden de middelen gevonden om het gezin Elliot te helpen: boksleraar George en de andere mijnwerkers houden een concert. De opbrengsten daarvan, plus het verpanden van enkele juwelen, geven de vader genoeg geld om de auditie in Londen te kunnen betalen. Billy danst in Londen voor een jury van experts. Daarnaast wordt, in een interview, zijn motivatie getest en moet hij enkele vragen beantwoorden. Hierop gaat hij naar huis om te wachten op een brief waarin staat of hij al dan niet is toegelaten.⁶⁴⁴

Uiteindelijk komt de brief aan, met de verlossende boodschap dat Billy aan zijn opleiding aan de Royal Ballet School in Londen kan beginnen. In een tijdssprong van vijftien jaar nemen Billy’s vader en Tony plaats in een auditorium in het Londense West End. Naast hen zitten Michael en diens mannelijke partner. Backstage zwelt de muziek uit ‘Swan Lake’ aan, de lichten doven en Billy (nu 26 jaar) beweegt naar het podium. Hij neemt een grote sprong in de lucht tot zijn lichaam in de vorm van een zwaan onder het spotlicht komt. Het beeld van Billy en zijn sprong wordt bevroren. Dan komen de eindcredits op het scherm.

3.1.3 Andere thema’s in *Billy Elliot* naast sociale mobiliteit

De thema’s, ‘gender problems’, de samenstelling van de working-class en regionalisme worden hieronder besproken, meer bepaald die facetten die gerelateerd zijn aan het hoofdthema van sociale mobiliteit in deze analyse.

3.1.3.1 ‘Gender relations’ en de samenstelling van de working-class

‘Gender relations’ kwam uitgebreid aan bod in de analyse van *The Full Monty* (zie hoofdstuk 1 van deel 2). Maar ook in de andere films van het corpus treedt deze karakteristiek op. In het geval van *Billy Elliot* zijn er qua ‘gender relations’ bijvoorbeeld de vragen over de seksuele geaardheid van Billy en zijn keuze

⁶⁴⁴ Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-28.

om carrière te maken in de balletwereld. Zoals eerder vermeld, vindt de vader van Billy ballet iets voor 'mietjes' waarbij hij in feite de seksuele geaardheid van zijn jongste zoon in vraag stelt.⁶⁴⁵ De bokshandschoenen van Billy vormen hierin een belangrijk object. Die zijn nog van de grootvader van Billy geweest en hebben vooral voor de vader een grote emotionele waarde. Bovendien vormen de bokshandschoenen voor hem een symbool voor mannelijkheid. In het personage van Michael keert de vraag van seksuele geaardheid terug. Hij is homoseksueel en heeft stiekem een oogje op Billy. Het is onduidelijk wat de seksuele geaardheid van Billy zelf is (hij gaat niet in op de avances van zowel Michael als Debbie). Tot op het einde van de film blijft de kijker hier in het ongewisse.⁶⁴⁶



Afbeelding 40: Travestie en homoseksualiteit in *Billy Elliot*.

Gerelateerd aan 'gender relations', zijn er ook familiale conflicten in deze film. De moeder van het gezin is namelijk overleden en ieder overgebleven gezinslid heeft zijn manier om hiermee om te gaan. In een bepaalde scène vernietigt de vader, in een vlaag van woede, de piano, door deze aan stukken te hakken. De piano was van de moeder en heeft een emotionele waarde voor het gezin. De suggestie aan de kijker via de hakscène is dat de vader van Billy de liefde van zijn zoon voor dans en muziek wijdt aan de muzikale interesse (en bijgevolg ook aan de piano) van zijn moeder. Maar even later ziet de kijker dat de houtblokken dienen om de kachel aan te maken. Willens nillens moet de piano, een belangrijk object in de film, opgeofferd worden om het huis te verwarmen. Op die manier wordt er ook een belangrijke bladzijde in het rouwproces omgeslagen.⁶⁴⁷ Verder is er in deze film een omkering van de traditionele geslachtsrollen. De mannen in deze film doen het huishouden (eten, wassen en strijken) en vullen hier de leemte op die de moeder van Billy bij haar dood heeft achtergelaten.

Wat de samenstelling van de working-class betreft, is er in *Billy Elliot*, geen echte working-class groep zoals in de andere films van het corpus. Wel is er regelmatig een menigte te zien, namelijk bij de stakingsacties. In de hoofdrollen en bijrollen zijn er geen allochtone personages. Wel zijn er homoseksuele personages, met name de kameraad van Billy (Michael) en waarschijnlijk ook diens vader, een man waarvan de kijker weet dat hij regelmatig vrouwenkleren aantrekt. Zoals Blandford aangeeft, zijn er, net zoals in *The Full Monty* en *Brassed Off*, ook geen typische working-class mannen in *Billy Elliot*: Billy's vader en broer zijn niet de stoere trotse working-class mannen zoals in vroegere working-class films (zie analyse *Brassed Off*). Ze zijn opvliegend, depressief en defaitistisch.⁶⁴⁸ In tegenstelling tot *The Full Monty* en *Brassed Off* moet Billy (net zoals Renton in *Trainspotting*) zijn sociale promotie voor een

⁶⁴⁵ Chris Craps, "Dansen op de koolmijnen," *Het Belang van Limburg*, 18 januari 2000.

⁶⁴⁶ Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-28.

⁶⁴⁷ Tiger Aspect Pictures, *Press Release Billy Elliot*, 10.

⁶⁴⁸ Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-28.

stuk alleen realiseren. Er is weliswaar de benefiet die voor hem georganiseerd wordt om geld in te zamelen, maar daarvan is weinig visueel zichtbaar op het scherm. Bovendien wordt ook geen echte groep gevolgd vanaf het begin tot het einde van de film. In *The Full Monty* en *Brassed Off* gebeurt dat wel.

3.1.3.2 Regionalisme in *Billy Elliot*

In *Billy Elliot* is een genuanceerde houding aanwezig ten aanzien van de eigen streek. Volgens Hallam is in *Billy Elliot*, net zoals in *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Trainspotting* de regionale identiteit, aan erosie onderhevig, door de sluiting van industrieën en de werkloosheid die ermee gepaard gaat. *Trainspotting*, *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot* tonen volgens haar beelden van een failliete regionale cultuur die zich met moeite aanpast aan de transformaties van de working-class (meer over deze transformaties in het inleidende hoofdstuk). In *Billy Elliot* worden via een radiofragment (waarin de stem van Thatcher klinkt) en het gebruik van de track 'London Calling' van The Clash de expliciete oorzaken vermeld van het uithollen van deze regionale cultuur, namelijk de moeilijke sociaaleconomische situatie waarin de arbeidersgezinnen zich bevinden en de instanties die op hun beurt deze sociaaleconomische situatie hebben veroorzaakt. Alleen de settings, de streektaal en de groepsbinding blijven over als laatste bestanddelen van een regionale cultuur. Werkgelegenheid, welvaart en trots op arbeid zijn volgens Hallam voor een groot stuk verdwenen.⁶⁴⁹ De 'Long Shot(s) of Our Town from That Hill' (de panoramische views van working-class gemeenschappen van op een heuvel, met een suggestie van nostalgie, zie analyse *The Full Monty*) zijn ook in *Billy Elliot* te bespeuren, maar net zoals in *The Full Monty*, met een zweem van ironie.⁶⁵⁰ Ironie omdat 'Our Town', Everington in deze film, niet meer de weelde heeft zoals in de eerste decennia na WOII. Maar er zit ook een agressief ondertoonje in deze panoramische overzichten van Durham. Na deze visuele overzichten komen namelijk de scènes met de rellen tussen de stakers en de politie. De beelden van deze rellen worden begeleid door het nummer 'London Calling' van The Clash, waardoor subtiel wordt verwezen naar de vijanden van de lokale stakers (zie ook verder in het ideologisch discours).⁶⁵¹ Maar toch, net zoals Renton in *Trainspotting*, verhuist Billy naar Londen. In zijn geval om er zijn carrière als balletdanser op te starten. En in tegenstelling tot de protagonisten in *Brassed Off*, die een eenmalig bezoek brengen aan Londen, blijft Billy in de hoofdstad, net zoals Renton overigens. Zijn verhuizing is permanent. Hiervoor moet hij zich op diverse punten assimileren aan zijn nieuwe omgeving en aan een nieuwe cultuur. Concreet wijst de jury in de balletschool erop dat Billy het agressieve gedrag en het vloeken, eigen aan zijn omgeving, moet achterlaten wil hij een nieuw leven in Londen beginnen. Hierin is een illustratie van de sociale identiteitstheorie zoals vermeld in het theoretisch kader. Billy mist een stuk cultureel kapitaal om zich in een nieuwe groep te assimileren. Om dit te compenseren zal hij een gedeelte van zijn regionale achtergrond moeten achterlaten.⁶⁵² Hierop wordt teruggekomen in het filmisch en intermediaal discours.

⁶⁴⁹ Hallam, "Film, Class and National Identity: Re-Imagining Communities in the Age of Devolution, " 269.

⁶⁵⁰ Higson, "Space, Place, Spectacle," 138.

⁶⁵¹ Didier Peron, "Billy sur les pointes," *Liberation*, 20 december 2000, 33.

⁶⁵² Tajfel and Turner, "The Social Identity Theory of Intergroup Behavior," 7-24. Matthijs, *Doorzetters. Een onderzoek naar de betekenis van de arbeidersafkomst voor de levensloop en loopbaan van universitair afgestudeerden*, 72.

3.2 Het filmisch discours over de representatie van de working-class: sociale mobiliteit in *Billy Elliot*

In deze paragraaf wordt het thema van sociale mobiliteit toegepast op *Billy Elliot*. Hierbij worden de volgende items besproken (conform de subtopics binnen het thema sociale mobiliteit, zoals vermeld in de onderzoeksopzet): het startpunt van de reis in *Billy Elliot* en de poging tot sociale mobiliteit in deze film.

3.2.1 Het startpunt van de reis, een verslechterde sociaaleconomische situatie

Dit punt slaat op het subtopic 'de sociaaleconomische status van de personages', zoals vermeld in het theoretisch kader. De sociaaleconomische status van protagonist Billy Elliot is de sociale achtergrond waartegen de zelfontplooiing van Billy zich afspeelt en waaraan hij probeert te ontsnappen. Maar niet alleen Billy. Zijn gezinsleden, zijn vriend Michael, de andere stakende mijnwerkers en hun gezinnen worden eveneens geconfronteerd met deze sociaaleconomische omstandigheden. Hieronder volgt een schets van de sociaal-politieke achtergrond en de gevolgen ervan voor de mijnwerkersgemeenschappen zoals weergegeven in *Billy Elliot*. Deze achtergrond begint met de hervormingen doorgevoerd onder de conservatieve regering van Thatcher. De mijnstakingen van 1984 en 1985 zijn een reactie op deze hervormingen. Na de bespreking van deze hervormingen en de mijnstakingen volgt een overzicht van de wijze waarop deze staking wordt weergegeven in *Billy Elliot*.

De hervormingen onder de Britse regering van Thatcher

Op 3 mei 1979 won Margaret Thatcher de Britse verkiezingen en werd eerste minister. Haar regering begon vrijwel meteen met het doorvoeren van hervormingen.⁶⁵³ Om de toenmalige inflatie van 22 procent in te dijken, nam de nieuwe conservatieve regering verschillende maatregelen. In de woorden van Piskorz:

Deflationary measures were combined with other proposals for radical changes. Public spending was to be reduced in particular on social welfare, health and education. Income tax was reduced, government intervention in the economy was significantly restricted. Industry and commerce were left to operate under market forces. The idea was to restructure a number of sectors in the economy, and force industry to increase growth and productivity with a simultaneous reduction of workforce.

Halverwege de jaren 80 begonnen Thatchers hervormingen hun vruchten af te werpen. De Britse economie werd steeds meer een moderne diensteneconomie en begon terug te groeien. Toch was, volgens Beynon, de welvaarts groei ongelijk verdeeld. Bovendien steeg de werkloosheid, met name in de industriële sector.⁶⁵⁴ Vooral het zuiden van Engeland en Londen profiteerden van de nieuwe

⁶⁵³ Piskorz, "Reading Filmic Texts as Socio-Political Texts: The Case of *Billy Elliot*," 401.

⁶⁵⁴ In 1966 werkten 8,6 miljoen mensen in de industriële sector (bouwsector, de mijnindustrie, ...), in 1981 was dat 5,4 miljoen. In de jaren 90 werkte nog geen 25 procent van de Britten in de industriële sector, terwijl de dienstensector 70 procent van de Britten tewerkstelde in die periode en meer dan 15 miljoen jobs telde. Beynon, "Images of Labour/Images of Class," 32-33.

hoogconjunctuur, terwijl het noorden van Groot-Brittannië achterbleef nu het geen groot industrieel hart meer had (na de afbouw van enkele zware industrietakken, zie ook volgend punt). Tegen 1982 verloren, volgens Piskorz, door de economische crisis en de diverse sluitingen in de zware industrieën, drie miljoen mensen hun job, oftewel 12 procent van de Britse arbeidskrachten. Meer dan 3,3 miljoen Britten waren in 1984 (het jaar van de mijnstakingen) werkloos, een miljoen meer dan in 1979 het geval was. In 1985 liep dit werkloosheidspercentage op tot 13 procent. Vooral jongeren en oudere werknemers werden door werkloosheid getroffen.⁶⁵⁵

De mijnstakingen van 1984 en 1985

Als setting en achtergrond in *Billy Elliot*, fungeren de grote mijnstakingen in Groot-Brittannië. Deze stakingen waren volgens Giddens een belangrijke symbolische actie. De steenkoolindustrie was immers een belangrijke nationale industrietak die gesubsidieerd werd door de Britse overheid. Sommige steenkoolmijnen waren echter niet winstgevend en de conservatieve regering onder Thatcher wilde die mijnen dan ook sluiten. In 1984 besliste de 'National Coal Board' (de verantwoordelijke en overkoepelende organisatie van alle Britse mijnen) dan ook om twintig steenkoolmijnen op te doeken. 20.000 mensen verloren zo hun job en vele gemeenschappen in het noorden van Engeland en in Wales raakten hun belangrijkste werkgever kwijt. De staking (als protest tegen deze sluitingen), vanaf 5 maart 1984, onder leiding van vakbondsleider Scargill, zou nagenoeg een jaar duren.⁶⁵⁶ De uiteindelijke nederlaag, de onvermijdbare sluiting van de mijnen en het verlies van jobs had onder meer zijn oorsprong in een recente wet die de conservatieve regering had gestemd. Volgens deze wet waren de vakbonden verplicht om hun leden te laten stemmen over een mogelijke stakingsactie. In september 1984 oordeelde de rechtbank dat de National Union of Mineworkers (NUM) deze wet had overtreden door niet op voorhand een dergelijke stemming te organiseren. Een gevolg van deze beslissing was dat stakende mijnwerkers niet konden rekenen op en ook geen recht hadden op staatstoelagen (looncompensaties omwille van een staking). Bijgevolg moesten de stakers en hun gezinnen overleven met aalmoezen, donaties van de bevolking en welzijnsorganisaties en benefietacties. Hierdoor werden de stakers voor een dilemma geplaatst: terug aan het werk gaan en dus een stakingbreker (een 'scab', een woord dat regelmatig en in pejoratieve zin in *Billy Elliot* gehanteerd wordt, zie infra) worden of blijven staken en leven van giften. De meerderheid koos voor het laatste. Vele mijnwerkersgezinnen leden hierdoor honger in de winter van 1984. Op een bepaald moment verschenen er in de media berichten die de integriteit in vraag stelden van belangrijke NUM-leden en vooral van leider Scargill, die verdacht werd van omkoperij. Daarenboven kreeg de stakingsactie soms een gewelddadig karakter. Zo was er een aanslag op een werkende mijnwerker (die daarbij gewond raakte) en de doodslag op een taxichauffeur die een mijnwerker (een 'scab') naar zijn werk bracht. Door dit gewelddadige karakter kon de staking steeds minder op sympathie rekenen in de andere gelederen van de maatschappij. Daarbovenop was de financiële situatie voor de gezinnen van de stakers onhoudbaar. Als gevolg gingen vele mijnwerkers terug aan het werk. De staking eindigde formeel op 3 maart 1985.⁶⁵⁷ De grote stakingen van 1984-1985 brachten niet enkel economische gevolgen met zich mee. De regering onder Thatcher wilde namelijk voor eens en voor altijd afrekenen met de volgens haar veel te grote invloed van de vakbonden in de zware industrieën, met name scheepsbouw, staal en steenkool. In die opzet slaagde de regering volgens Piskorz. De nederlaag van de mijnwerkers werkte als een effectief afschrikmiddel tegen de vakbonden in andere industrieën, die in de jaren daarna nauwelijks in staat

⁶⁵⁵ Piskorz, "Reading Filmic Texts as Socio-Political Texts: The Case of *Billy Elliot*," 401-402.

⁶⁵⁶ Giddens, *Sociology*, 368-377. Ronald Ockhuysen, "Met clichés het cynisme te lijf," *De Volkskrant*, 25 januari 2000.

⁶⁵⁷ Piskorz, "Reading Filmic Texts as Socio-Political Texts: The Case of *Billy Elliot*," 401-402.

waren een vuist te maken. In de woorden van Piskorz: “The strike was seen by the government as a confrontation between the new industrial laws aimed at reducing the power of trade unions and the supporters of the old ways in the economy.” En verder wat de gevolgen voor de vakbonden betreft: “Eventually more and more miners returned to work and the strikes ended inconclusively, but generally it was thought that the government won since the power of the National Union of Miners was broken.”⁶⁵⁸

De staking en de gevolgen ervan in *Billy Elliot*

De staking is in *Billy Elliot* zichtbaar via de koude en de armoede (waarmee mijnwerkersgezinnen geconfronteerd worden) als gevolg van de langdurige staking, via de stakingsrellen, het gebrek aan empathie van de middle-class (voor deze staking), de afbeelding van ‘scabs’, maar ook via de weergave van solidariteit met de stakers. Het gezin Elliot heeft het niet breed. Enkele juwelen van de moeder moeten verpand worden om de auditie te bekostigen. En zelfs dat is niet toereikend. Een ander moment waar deze armoede in beeld komt, is de scène waarin vader Jackie de piano van de overleden moeder met een bijl in stukken hakt. De stukken hout die overblijven, heeft het gezin nodig om hun woning warm te houden tijdens de koude winterdagen. De rellen bij de staking worden in *Billy Elliot* getoond in de scènes waar de stakers te zien zijn bij de zogenaamde ‘picket lines’ (de stakingsposten). Bij deze scènes belandt de camera midden in de actie, zodat de camera en de kijker een medestaker wordt. Qua weergave van de staking in *Billy Elliot*, is ook de volgende uitspraak van Thatcher op 19 juli 1984 in het Britse parlement relevant, wanneer ze zei dat toegeven aan de stakende mijnwerkers hetzelfde is als: “Surrendering the rule of parliamentary democracy to the rule of the mob.” Verder verwees ze naar de stakende mijnwerkers als: “The enemy within, who did not share the values of the British people.” In het huis van Billy staat de radio op, op het moment dat Billy naar mevrouw Wilkinson trekt. Net op dat moment wordt via het BBC-nieuws de bovenvermelde uitspraak uitgezonden van Thatcher.⁶⁵⁹ In de film zelf is er weinig merkbaar van het wel en wee van de vakbonden en hun slagkracht, zeker in vergelijking met *Brassed Off* (zie hoofdstuk 2). Hier en daar zijn er verwijzingen naar de vakbonden en hun toenmalig leider Scargill, wiens portret even te zien is, maar dan in een verwijderde scène. Tony Elliot, de broer van Billy is een van de plaatselijke vakbondsleiders die door de politie gezocht wordt. Op het einde van de film is er even een vergadering te zien van plaatselijke vakbondslieden en is er een korte scène in de supermarkt waar Tony een vriend van hem ontmoet, Gary die een stakingsbreker is geworden. Het duurt niet lang of deze twee hebben slaande ruzie.

Het gebrek aan empathie van de andere klassen ten aanzien van de mijnwerkersstaking is uitdrukkelijker aanwezig. Dit gebrek aan empathie is merkbaar in de scènes met het middle-class gezin van de balletlerares. Haar gezin woont in een rustige en mooie wijk. De kleuren van de straten en de huizen in deze wijk zijn frisser en helderder dan die van de arbeiderswijken. Tom, de man van mevrouw Wilkinson, laat zich bijzonder negatief uit over de stakingsactie en de stakers (de ‘rooien’ volgens hem). Volgens hem worden de mijnen terecht gesloten want ze zijn volgens hem niet meer rendabel en bijgevolg heeft de stakingsactie voor hem dan ook geen enkele zin. Hij vertelt dit alles rechtstreeks aan Billy, terwijl hij weet dat de jongen de zoon en broer is van een staker. Ook aan de auditiescènes in Londen (waar de kleuren ook helder en fris zijn) valt er een gebrek aan empathie op. De scènes die zich daar afspelen, lijken zich ver van de harde realiteit te bevinden. Bovendien is er de houding van deze personages ten opzichte van de staking en de actoren in deze staking. Zeggen dat ze onverschillig staan tegenover deze maatschappelijke gebeurtenissen is overdreven; een van de juryleden wenst Jackie, de

⁶⁵⁸ Ibid., 402.

⁶⁵⁹ Ibid., 401-402.

vader van Billy, succes met de staking. Maar voor de rest reppen de middle-class personages in deze scènes er met geen woord over. Wanneer ze dat toch doen, is het op een negatieve manier. Deze houding wordt extra onderstreept in de klederdracht van het gezin van de balletlerares en van de juryleden in Londen, waardoor klassenverschillen in beeld worden gebracht. Hun nette kleren staan in schril contrast met de sjofele en groezelige kleren in het gezin van Billy Elliot en de andere mijnwerkersgezinnen. Ook op het gebied van taalgebruik is dit klassenverschil te merken. Namelijk aan het (typische) dialect van de noordelingen en de stakers en het verschil met het standaard Engels van de juryleden in de Londense balletschool, die bovendien duidelijk maken dat ze geen vulgair taalgebruik tolereren.⁶⁶⁰ ‘Scabs’ is een scheldnaam die aan mijnwerkers werd gegeven die weigerden om te staken. Deze scabs werden door de stakers beschouwd als verraders. In de film wordt Billy zijn vader een stakingbreker, om de auditie van Billy te kunnen betalen, een actie die niet gunstig werd onthaald door zijn medestakers. Een ander (controversieel) voorbeeld van deze interne verdeeldheid onder de stakers waren de aanbiedingen van een ‘increased redundancy pay’, een verhoogde gouden handdruk. Van sommige mijnen was het niet zeker of ze verlieslatend waren. Maar in haar haast om niet nog meer economische schade te lijden, sloot de conservatieve regering verschillende van deze ‘twijfelgevallen’ door tijdelijke aanbiedingen van een verhoogde gouden handdruk. In ruil moesten de werknemers die deze aanbiedingen aanvaardden voor de sluiting van de mijn stemmen. In *Billy Elliot* is van een dergelijke aanbieding weinig te merken. In *Brassed Off*, de andere film binnen het corpus die de mijnstakingen van 1984-1985 ter sprake brengt, (zie supra, hoofdstuk twee) is in een bepaalde scène daar wel een visueel voorbeeld van te vinden.⁶⁶¹ Maar er was ook solidariteit, komende van de vrouwen van de stakende mijnwerkers: een wijdverspreid netwerk van verschillende honderden steungroepen werd opgericht, vaak geleid door de vrouwen van de stakende mijnwerkers en hun vriendinnen. Deze steungroepen organiseerden geldinzamelacties, onder andere door benefietconcerten te organiseren. Bedoeling was om de gezinnen van stakende mijnwerkers financieel te steunen zodat op lange termijn de staking gewonnen kon worden. In *Billy Elliot* en *Brassed Off* is hier een weergave van. In *Billy Elliot* is dat het fragment waarin de mijnwerkers een collectieve actie organiseren, in de vorm van een benefietconcert, om de auditie van Billy te kunnen betalen.⁶⁶² Dit is dus het startpunt van de sociale reis van Billy. Onder 3.2.2 wordt verhaald hoe Billy zijn lot een andere wending probeert te geven.

3.2.2 *Billy Elliot*, sociale mobiliteit in brede en in enge zin

3.2.2 is het tweede en derde subtopic binnen het thema sociale mobiliteit, zoals besproken in het theoretisch kader. Eerst wordt de inhoud van sociale mobiliteit in *Billy Elliot* besproken, daarna de visuele weergave ervan. Tot slot wordt de sociale identiteitstheorie toegepast op het personage Billy Elliot en zijn poging tot sociale promotie. De twee subtopics (sociale mobiliteit in enge zin en escapisme) worden hier samen genomen. Billy maakt immers van zijn hobby en vrijetijdsbesteding (escapisme oftewel sociale mobiliteit in brede zin) ook zijn carrière (sociale mobiliteit in enge zin). Billy Elliot maakt van zijn passie voor dansen zijn beroep. Bijna ondenkbaar in de working-class, als men het personage van de vader van Billy mag geloven. Getuige de speech waarin de vader aan zijn zoon zegt dat sport (voetbal of boksen) iets is voor working-class jongens. Maar niet ballet... De poging tot sociale mobiliteit

⁶⁶⁰ Uit onderzoek blijkt dat mensen uit de hogere klassen regionale accenten van kleins af aan, door training, de kop indrukken ongeacht of ze van Wales of Schotland komen. Bijvoorbeeld, om uitwisseling (werk en huwelijk) binnen de klasse beter te doen verlopen. In de lagere klassen komen dialectklanken en regionale klanken wel veelvuldig voor. Voor jongeren in de working-class is het vaak een manier om zich te manifesteren ten opzichte van het andere geslacht. Awan, *Young People, Identity and the Media*, 116-117.

⁶⁶¹ Jeff Chu, “The lord of the Dance,” *Time*, 16 oktober 2000, 97.

⁶⁶² Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 85.

van Billy is tweeledig. Om te beginnen functioneert ballet als pure ontspanning en zelfontplooiing voor Billy die duidelijk geniet van dansen en muziek. Maar daarnaast is ballet ook een manier voor Billy om op te klimmen op de sociale ladder, wat aan het einde van de film ook gebeurt. Het vluchten naar een andere wereld, is dan ook een poging tot echte sociale mobiliteit bij Billy. Maar het blijft niet alleen bij een poging. Het lukt ook, getuige de laatste scène van de film. Het (huidige en toekomstige succes) van Billy wordt samengebond in een freeze frame waarin Billy's sprong in de lucht wordt vastgelegd (zie ook 3.3, ideologisch discours). Ook bij andere personages in *Billy Elliot* is er een vorm van escapisme. Bij de overige gezinsleden van Billy is muziek eveneens belangrijk: oma en broer Tony dansen in de pub. Muziek stond ook centraal in het leven van Billy's overleden moeder, ze hield van piano spelen. Sociale mobiliteit in enge zin komt evenwel niet voor bij de gezinsleden van Billy. Op het einde van de film moeten de vader en broer van Billy terug ondergronds gaan om steenkool te kappen. Contrasten zijn een belangrijk stijlkenmerk om sociale promotie in *Billy Elliot* te accentueren. Via klederdracht bijvoorbeeld, worden de twee contrasterende werelden in *Billy Elliot* benadrukt: de boksoutfit versus de balletkledij van Billy, de typische working-class kleren versus de kleren van de juryleden bij de auditie. In de danskleren van Billy zelf is er eveneens een evolutie merkbaar: zijn kledij aan het begin van de film staat lijnrecht tegenover zijn outfit op het einde wanneer zijn droom uitkomt. Bij de danslessen van mevrouw Wilkinson danst hij in een gebleekte trainingsbroek en een geel hemd. Deze look van een groezelig straatvechttertje staat in schril contrast met de deftige outfit in de slotscène, waarin Billy danst op de tonen van het Zwanenmeer. Ook in de settings zijn er contrasten tussen twee werelden: de setting van de bokszaal/danszaal tegenover de stijlvolle auditiekamer in Londen, het huis (binnen en buiten) van het gezin Elliot tegenover het huis (binnen en buiten) van mevrouw Wilkinson. Meer over contrasten in de vormgeving van *Billy Elliot* in 3.3, het ideologisch discours.

Het eindpunt, een nieuwe sociale identiteit voor Billy

In het theoretisch kader en de analyse van *Brassed Off*, werd de sociale identiteitstheorie besproken en toegepast. Deze theorie is ook van toepassing op het personage van Billy Elliot.⁶⁶³ Via zijn balletlessen komt Billy in contact met een hogere klasse. In tegenstelling tot Nigel Barton, (het personage uit de BBC tv-serie 'Stand-up Nigel Barton' uit 1965, die poogt zich op te werken uit het mijnwerkersmilieu, zie ook theoretisch kader) heeft Billy niet het nodige 'culturele kapitaal'.⁶⁶⁴ Hij kan namelijk zijn agressie en zijn taalgebruik, met name het vloeken, vanuit zijn achtergrond in Durham nog niet onder controle houden. Via zijn 'agency' (oftewel individueel handelingspotentieel) en zijn competenties voor interactie op zijn nieuwe sociale context, zal hij dit moeten oplossen.⁶⁶⁵ Gloria in *Brassed Off*, komt in een groep terecht waarvan de leden tot een lagere klasse behoren dan zij. Gloria heeft minder problemen om zich aan te passen, zij is immers in het mijnwerkersmilieu geboren. Of Billy net zoals Nigel Barton tussen twee stoelen of klassen valt, met het gevoel dat hij tegelijk bij beide klassen en geen enkele klasse hoort, is vanuit dit punt in het verhaal niet te voorspellen.⁶⁶⁶ Alleszins, zoals Hazell vermeldt, zijn er spanningen in het gezin wanneer Billy probeert hogerop te geraken. Met name Billy zijn vader en zijn broer hebben het hier moeilijk mee: met de keuze van Billy om te dansen (in plaats van te boksen of te voetballen) en met

⁶⁶³ Matthijs, *Doorzetters. Een onderzoek naar de betekenis van de arbeidersafkomst voor de levensloop en loopbaan van universitair afgestudeerden*, 72.

⁶⁶⁴ Ronald Geerts, "La subjectivité comme stratégie narrative," in *Territoires du scénario, from Figures Libres*, ed. René Monnier and Anne Roche (Dijon: Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité, 2006), 159-176.

⁶⁶⁵ Hall, "Who Needs Identity." 2-17.

⁶⁶⁶ Geerts, "La subjectivité comme stratégie narrative," 159-176.

het feit dat hij permanent naar Londen verhuist.⁶⁶⁷ Maar Billy krijgt hulp vanuit onverwachte hoek, namelijk van een mentor. Deze hulp wordt besproken in het intermediaal discours (3.4).

⁶⁶⁷ Clive Hazell, *Family Systems Activity Book* (Bloomington: AuthorHouse, 2006), 114.

Besluit filmisch discours over de representatie van de working-class in *Billy Elliot*

In het filmisch discours wordt het duidelijk dat de reis van Billy Elliot vanuit een weinig rooskleurige toestand vertrekt. Zijn familie heeft geen geld teveel en moet zelfs overgaan tot het vernietigen of verpanden van voorwerpen met een grote emotionele waarde om rond te komen. Met de moeizame staking (de stakingsrellen en de interne verdeeldheid onder de stakers) van 1984-1985 en de nakende sluiting van de mijn op de achtergrond, wordt dit er niet beter op. Billy's manier om hieruit te geraken, balletdansen, is bovendien niet onmiddellijk aanvaard door zijn vader en zijn broer, die hardnekkige stakers zijn. Balletdansen is een passie van Billy en van deze passie wil Billy zijn beroep maken. In de loop van de film komen twee werelden naar de oppervlakte: het bekrompen mijnwerkersmilieu waaruit Billy wil ontsnappen en de balletwereld in Londen waartoe Billy wil behoren. De insteek van contrasten in de film *Billy Elliot* is een van de stilistische manieren om beide werelden in beeld te brengen. De andere stijlmiddelen om deze twee werelden en de reis van Billy Elliot (van de ene wereld naar de andere) weer te geven worden in 3.3 (het ideologisch discours) besproken. Met hierbij de bespreking van de ideologische waarden achter deze weergave en de mate van discours en counterdiscours die deze waarden voortbrengen in *Billy Elliot*.

3.3 Het ideologisch discours over sociale mobiliteit in *Billy Elliot*

In het tweede discours wordt de mate van discours en counterdiscours over het thema van sociale mobiliteit besproken in *Billy Elliot*. Daarna wordt geanalyseerd of deze vormen van discours/counterdiscours stilistisch gezien via mimesis of interpretatie worden afgebeeld. Hiervoor worden de narratieve stijl en de formele stijlkenmerken zoals mise-en-scène, camerabewegingen, montage en het gebruik van diëgetische en non-diëgetische muziek geanalyseerd. Tot slot worden de ideologieën besproken die achter het uitspelen van het thema sociale mobiliteit schuilgaan.

3.3.1 *Billy Elliot* en de ideologie van New Labour

Onder dit punt worden twee begrippen toegelicht die ideologisch gezien belangrijk waren voor de regering onder New Labour: de 'Third Way' en 'Cool Britannia'. De productie van *Billy Elliot* bevindt zich in de tijdperiode van de eerste regering van Blair. Na achttien jaar kwam Labour weer aan de macht. Al snel kreeg, volgens Freeden, Blairs manier van regeren de naam 'De Derde weg'. Sinds de jaren 90 wordt de term 'Derde Weg' gebruikt als aanduiding van de heersende ideologie binnen de sociaaldemocratische partijen in West-Europa. Hierbij worden neoliberale ideeën gebruikt om socialistische doelstellingen te bereiken. Een belangrijk kenmerk van deze derde weg is de positieve waardering van het marktmechanisme dat zijn vrije loop moest krijgen. Ook wordt de nadruk gelegd op persoonlijke verantwoordelijkheid. Net zoals de conservatieven voor hen was New Labour gekant tegen sociale programma's die mensen te afhankelijk van staatssteun maakten. New Labour vond dat de welvaartstaat zelf een deel van het probleem was. Volgens deze ideologie dient de overheid zo weinig mogelijk actief in te grijpen in de maatschappij. Daarom moesten mensen gestimuleerd worden om zelf het heft in handen te nemen. Burgers, in de visie van de Derde Weg, moeten eerst zelf hun problemen proberen op te lossen, alvorens de overheid aan te spreken (het zogenaamde 'welfare-to-work'-programma).⁶⁶⁸ Diezelfde burgers moeten zich bekwamen (bijvoorbeeld in het solliciteren) en actief werken om hun levensomstandigheden te verbeteren. Tegelijk moet de staat niet alleen uitkeringen uitdelen, maar op een actieve manier de burgers aan werk en aan een stabiel inkomen helpen. Hierbij was het terugdringen van de werkloosheid een van de speerpunten in het sociale beleid van New Labour.⁶⁶⁹ Hoewel de werkloosheid sinds 1997 is gedaald van 6,7 procent op het einde van de Major regering, naar 5,2 procent van de beroepsbevolking in 2002 en naar 4,7 procent in 2005, is deze aanpak van New Labour niet vrij van kritiek. Critici verwijten New Labour dat er via het 'welfare-to-work'-programma er serieus gesnoeid werd in de uitgaven voor de sociale zekerheid. Burgers die ondanks sollicitatietrainingen niet tot de arbeidsmarkt kunnen toetreden, verliezen hun recht op een uitkering. Met andere woorden, de sociale programma's onder New Labour waren expliciet bedoeld om de redenen voor de 'passieve afhankelijkheid' te elimineren. Maar dit neemt, volgens critici, niet weg dat mensen die hun uitkeringen verliezen alleen nog maar een uitweg vinden in de misdaad of in het leven als een dakloze.⁶⁷⁰

'Cool Britannia' (zie ook de vorige analyses) is een mediaterm die midden jaren 90 gelanceerd werd, als een gevolg van een artikel van de journalist Stryker McGuire.⁶⁷¹ Het begrip verwijst naar het moderne,

⁶⁶⁸ Michael Freeden, "The Ideology of New Labour," in *Political Quarterly* 70 (1999): 42-51.

⁶⁶⁹ Giddens, *Sociology*, 368-377.

⁶⁷⁰ Jeffrey Richards, "Rethinking British Cinema," in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby and Andrew Higson (New York: Routledge, 2001), 29. Paul Pierson, *Dismantling the Welfare State* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 8.

⁶⁷¹ Stryker McGuire, "This Time I've Come to Bury Cool Britannia," *The Observer*, 29 maart 2009.

bruisende Groot-Brittannië; de ondergang van de British empire is eindelijk verteerd, het grauwe en grijze is verdwenen. Er is cultuur, moderniteit, een culinaire fijnproeverij, er is optimisme en een frisse politieke wind begint op te steken in het land. Die frisse politieke wind refereert aan Tony Blair, wiens beginjaren voortdreden en voortborduurd op 'Cool Britannia', hoewel de term eigenlijk ontstond tijdens de laatste jaren van de regering van Major. Chris Smith, staatssecretaris van Cultuur, Media en Sport (onder Blair), noemde het ook wel 'Creative Britain'. Volgens Smith is de rode draad in dit alles een nieuwe vorm van gelijkheid ('egalitarianism'): iedereen en elke cultuur is gelijk en er zijn ook geen klassen meer. In de wereld van 'Cool Britannia' zijn alle Britten gelijke burgers.⁶⁷² In 1997 kwam de denktank 'Demos' samen om na te gaan hoe Groot-Brittannië gepositioneerd kon worden en hoe dit land een nieuw en verbeterd imago kon krijgen. De verslaggever van deze denktank, Mark Leonard, vond dat het imago tot dan toe te klassiek was en in de ideologie van het verleden bleef hangen: het 'Britse rijk', de Engelse tradities en de 19^{de} eeuwse Victoriaanse periode met de nadruk op klassen en industriële conflicten. Demos en de nieuwe labourregering wilden dit imago veranderen door, zoals Leonard vermeldt: "(...) promoting the reality of Britain as a highly creative and diverse society, innovative, dynamic, non-conformist, forward-looking and optimistic."⁶⁷³ In dit maatschappelijk discours van de Blair regering en de mediahype van 'Cool Britannia' werden de verschillen in economische gelijkheid, regionale verschillen en sociaaleconomische problemen in bepaalde regio's door de labour politici niet ontkend. Het nieuwe Groot-Brittannië is volgens deze ideologie volwassen genoeg om toe te geven dat er armoede is, werkloosheid, regionaal verval, drugsmisbruik, enz. Het zijn de oplossingen die de labour regering aanreikt, waar Lockett en Monk kritiek op uiten (zie infra). Volgens hen blijft de Blair administratie en zijn public relations machine te positief: problemen kunnen opgelost worden door optimisme, innovatie, ondernemingszin, zelfredzaamheid en het geloof in eigen kunnen. Tot slot is het uitwissen van klassengrenzen en klassenconflicten iets dat blijkbaar makkelijk gerealiseerd kan worden.⁶⁷⁴ Vooraleer na te gaan hoe en in welke mate *Billy Elliot* deze ideologie van Blair incorporeert, volgt er eerst een historisch overzicht van de weergave van sociale mobiliteit in working-class films van andere periodes.

3.3.2 Sociale mobiliteit in de Britse Cinema

Hieronder volgt een bondig overzicht van de mate en de vorm waarin sociale mobiliteit (in brede en enge zin) opduikt in Britse working-class films van eerdere perioden.

3.3.2.1 De vroege Britse cinema

Zoals vermeld in deel 1, bij de onderzoeksaanpak, overleven working-class personages in vroege working-class films veelal dankzij de genade van middenklasse personages die hen steunen en op het rechte pad proberen te brengen. Working-class personages werden namelijk vaak afgebeeld als drinkende criminelen die voor een gunstige levensloop afhankelijk zijn van de goede wil, de intelligentie en genade van personages uit de middenklasse.⁶⁷⁵ De working-class protagonisten in deze periode vertonen dus eerder een passieve houding: een onvoorwaardelijke aanvaarding van hun levens - en werkomstandigheden waarin ze zich bevonden. Een berusting in hun lot als het ware, zonder enig

⁶⁷² Brown, "Something For Everyone: British Film Culture in the 1990s," 31.

⁶⁷³ Mark Leonard, *Britain: Renewing our identity* (London: Demos, 1997).

⁶⁷⁴ Lockett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 89 – 94. Claire Monk, "Billy Elliot," *Sight and Sound* 10 (2000), 18.

⁶⁷⁵ Cooke, "British Cinema: Representing the Nation," 301-302.

protest. Nochtans waren de levens- en werkomstandigheden op en naast het witte doek voor de working-class hard: armoede, overbevolkte en ongeschikte (onhygiënische) behuizing, onveilige werkomstandigheden, periodieke werkloosheid en beperkte kansen op sociale promotie in het leven.⁶⁷⁶

Zo groeide het aantal werklozen, na de beurscrash van 1929, tot bijna drie miljoen in 1933, wat neer kwam op 23 procent van alle sociaal verzekerde arbeiders in Groot-Brittannië. In die gebieden waar de industriële revolutie het meest intens was, kon men spreken van een chronische werkloosheid waarvan het cijfer in de meest dramatische situaties kon oplopen tot 90 procent van de beroepsbevolking. Daarenboven had de working-class in deze periode een hoge kans op handicaps en een vroegtijdige dood door ziekte en ontbering. Burnett onderzocht dagboeken en autobiografieën van arbeiders tussen 1820 en 1920. Ondanks de beschreven levensomstandigheden vermelden deze bronnen volgens Burnett geen bewuste tentoonspreiding van ontevredenheid en (zeker) geen protest. Alleen een gevoel van berusting en een gevoel dat het menselijk bestaan een gevecht is op leven en dood. Voor deze mensen was overleven op zich een doel in het leven.⁶⁷⁷ In working-class films van deze periode, is er dan ook weinig te vinden over sociale mobiliteit via een positieve manier zoals studeren en solliciteren. Wel te vinden zijn working-class personages die in de criminaliteit vluchten zoals in *London Love* (1926), of (iets positiever) een romance aangaan die klassengrenzen overschrijdt zoals in *Palais de danse* (1928), waarin de dochter van een nachtwaker een relatie aangaat met een jongen van adel (zoals vermeld in de analyse van *The Full Monty*). *Marry Me* (Wilhelm Thiele, 1932) vertelt het verhaal van een arbeider in een opnamestudio die de sociale ladder beklimt door een conciërge te worden.⁶⁷⁸ Het omgekeerde is het geval in *The Rat* (1925) waarin Zelig, een courtisane van de upper-class, neerdaalt in het Parijse nachtleven van de lagere klassen en er een uitgesproken flirtgedrag tentoonspreidt. *Goodnight Vienna* (Herbert Wilcox, 1932) gaat over de zoon van een generaal die, hoewel hij verloofd is met een gravin, verliefd wordt op een meisje dat in een bloemenwinkel werkt.⁶⁷⁹

In deze periode werd in working-class films ook vaak het stereotype van de huisvader opgevoerd die dronken is, agressief en via (letterlijk) de harde hand zijn kinderen opvoedt. In de populaire cultuur van die tijd werd dan vaak de Depressie (armoede, de frustratie om niet meer voor zijn gezin te kunnen zorgen...) aangehaald als oorzaak van het agressieve gedrag van de huisvader. In een maatschappelijke documentaire op BBC 4 'The Good Father', over working-class vaders in het interbellum en hun manier van kinderen opvoeden, is duidelijk te zien dat dit een wijdverspreid stereotype is dat niet altijd klopt. Working-class vaders in die periode waren over het algemeen heel behulpzaam, helemaal niet hardhandig en speelden vaak met hun kinderen. Vele van deze vaders maakten gebruik van de vrije tijd die ze kregen (door de depressie en de werkloosheid) om meer tijd met hun gezinnen te spenderen. Naast sociologen getuigden verschillende working-class kinderen van toen in deze documentaire hoe zorgzaam hun vaders waren en hoe deze tijd maakten om met hen te spelen. Bovendien hadden ze begrip voor de keuzes die hun kinderen in het leven maakten.⁶⁸⁰ Ook professor Bourke is dezelfde mening toegedaan. Zo schrijft Bourke in haar onderzoek van 250 working-class autobiografieën: "For everyone who said that their father did not do childcare, 14 explicitly stated that he did."⁶⁸¹ In die zin grijpt de film *Billy Elliot* enigszins terug naar oude stereotiepen. Vader Jackie is soms hardhandig in het opvoeden van zijn kinderen; hij slaat Tony op een gegeven moment en is fysisch agressief tegen Billy.

⁶⁷⁶ Shafer, *Enter the Dream House*, 207-212.

⁶⁷⁷ Burnett, *The Annals of Labour: Autobiographies of British Working-Class People, 1820-1920* (Bloomington: Indiana University Press, 1974), 314-320.

⁶⁷⁸ Shafer, *Enter the Dream House*, 109.

⁶⁷⁹ Gledhill, *Reframing British Cinema 1918-1928*, 131-134.

⁶⁸⁰ BBC 4, *The Good Father* (London: BBC Television, 2010), Documentary.

⁶⁸¹ Joanna Bourke, *Working-class in Britain 1890-1960, Gender, Class and Ethnicity* (London: Routledge, 1993), 2-4.

Bovendien kan hij weinig begrip opbrengen voor de carrièrekeuze van Billy, hoewel hij in de loop van de film bijdraait.

3.3.2.2 De Ealing films, de 'social problem' films en de Britse New Wave

Zoals besproken in het inleidende hoofdstuk produceerden de Ealing studio's zowel komedies als sociale drama's of (in de termen van Hill) 'social problem' films. In komedies als *Whiskey Galore* en *Passport to Pimlico* werken leden van de working-class en de middle-class samen om hun situatie te verbeteren. Sociale mobiliteit via criminele activiteiten, zoals in eerdere perioden komt ook hier terug. In *The Lavender Hill Mob* plant een bediende een overval, op zijn eigen bank, met de hulp van een vriend/buurman en twee criminelen, door goudstaven om te vormen in kleine replica's van de Eiffeltoren en die naar Frankrijk te smokkelen. *The Blue Lamp* (Basil Dearden, 1950) is een sociaal drama uit de Ealing studio's waarin sociale mobiliteit wordt weergegeven via jeugdcriminaliteit en de poging tot herintegratie van criminele jongeren uit de lagere klassen in de gemeenschap. Andere 'social problem' films, zoals *Some People* (Clive Donner, 1962) handelen eveneens over het wegtrekken van jongeren van de straat en het criminele milieu. De film gaat over een welzijnswerker in Bristol die een groep tieners van de straat wil halen door van hen een rockband te maken.⁶⁸² *The Angry Silence* (Guy Green, 1960) vertelt het verhaal van een fabrieksarbeider, Tom Curtis (een rol van Richard Attenborough) die weigert te staken, goed beseffend dat hij hiermee zijn collega's en leden van de vakbond tegen zich in het harnas jaagt.⁶⁸³

Zoals vermeld in het inleidend hoofdstuk, is de inhoud van de New Wave films gekoppeld aan een toenemende Britse welvaart. Vanaf de tweede helft van de jaren vijftig, kwam de Britse economie, volgens Hill, in een stroomversnelling: er was een bijna volledige tewerkstelling (een werkloosheidscijfer van amper twee procent), een toenemende welvaart en een groeiende consumentenmarkt. De politieke en economische situatie van de jaren 50 en 60 werd gekenmerkt door een groeiende rijkdom en toekomstperspectieven. De protagonisten in de New Wave films hebben werk of ze zitten nog op school. Ze hebben de luxe om werk te weigeren wanneer dit werk hen niet aanstaat en hebben weinig moeilijkheden om werk te vinden wanneer het nodig is. In de New Wave cyclus gaat het soms zo ver dat de protagonisten niet weten wat ze met hun geld moeten aanvangen. In *We Are the Lambeth Boys* (Karel Reisz, 1958) wordt de vraag gesteld of de protagonisten te veel geld hebben om uit te geven.⁶⁸⁴ Er ontstonden nieuwe patronen in arbeid en vrijetijdsbesteding. Ook waarden in verband met seksualiteit en het gezin waren in volle evolutie (zie inleidend hoofdstuk). De groeiende kloof tussen het industriële noorden en de metropool Londen in het zuiden, en andere ongelijkheden in de Britse maatschappij bleven volgens Hill echter bestaan. Belangrijk in die tijd was de afbrokkeling van de traditionele working-class door het groeiende consumentisme van luxeproducten als televisietoestellen en wasmachines.⁶⁸⁵ Qua sociale mobiliteit hebben de working-class personages in de New Wave films (in vergelijking met vorige working-class films) dus genoeg geld en bezitten ze ook luxegoederen. Heel concreet is er in deze

⁶⁸² Hill, *Sex, Class and Realism*, 67.

⁶⁸³ Robert Murphy, *Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain, 1939-1949* (London: Routledge, 2005), 212.

Barr, *Ealing Studio's*, 83-84. Alan Burton and Tim O' Sullivan, *The Cinema of Basil Dearden and Michael Relph*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), 204-205.

⁶⁸⁴ Vandaar de aanwezigheid van verschillende shots waarin working-class protagonisten letterlijk beperkt worden in hun ruimte door straten, muren van huizen, poorten en omheiningen van scholen. Terwijl personages uit de hogere klassen worden afgebeeld in opengetrokken ruimtes zoals parken en tuinen. Hanley, "The British New Wave and Its Sources."

⁶⁸⁵ Hill, *Sex, Class and Realism*, 124-125.

films volgens Hill en Sargeant het verlangen van de mannelijke working-class protagonisten om te ontsnappen aan het (voor hen) clichébeeld van huisje, tuintje en gezinnetje. Ze willen ontsnappen aan de restricties en beperkingen van een huwelijk, maar ook aan het toenemende consumentisme en materialisme. In die zin is er geen berusting meer in hun lot. Het resultaat van deze ontsnappingspogingen is dubieus. Als het gaat om het ontkomen aan huwelijksplichten, mislukken deze pogingen. Op het einde van de film is de working-class held ingekapseld in een huwelijk. Working-class vrouwen strikken soms mannen in een huwelijk, door zwanger te geraken. En op die manier blijven de mannelijke working-class personages gevangen door de beperkingen van hun leven en hun (working-class) omgeving.⁶⁸⁶ Arthur Seaton uit *Saturday Night and Sunday Morning* is een dergelijke fabrieksarbeider uit Nottingham. Arthur legt zich niet zomaar neer bij zijn situatie. Arthur wil niet verslagen worden door 'the system' en gelooft in plezier, genot en uitgaan. Waar hij niet in gelooft, is de kleinburgerlijkheid, het materialisme en het consumentisme van zijn ouders. In zijn ogen leggen ze zich veel te snel neer bij hun situatie. Ze zijn te materialistisch en willen niet verder opklimmen in de maatschappij. Hij hekelt dat ze vast gekluisterd zitten aan hun televisietoestel. Samen met zijn kameraad Bert brengt hij vooral bezoekjes aan de pub. Hij heeft een slippertje met een getrouwde vrouw (een vrouw van een collega) en niet veel later maakt hij kennis met een andere vrouw, Doreen, met wie hij een relatie aangaat. Hoewel Arthur veel voelt voor de getrouwde vrouw, trouwt hij na verschillende omwegen toch met Doreen en gaat zich settelen. In een symbolische scène zit hij samen met Doreen buiten een blok nieuwbouw woningen aan de rand van de stad. Hij gooit een steen naar de bouwsite. Wanneer Doreen daarover een opmerking maakt, vertelt hij haar dat het niet de laatste steen is die hij zal gooien. Arthur moet dus erkennen dat ook hij machteloos is als het op de grote dingen des levens aankomt, maar zijn repliek is te doen wat hij wil doen, ondanks wat anderen willen of zeggen. 'Don't let the bastards grind you down en what I'm out for is a good time', blijft zijn levensfilosofie. Ondanks zijn 'nederlaag', is Arthur nog strijdlustig. Zoals vermeld in het inleidende hoofdstuk: hoe relevant de New Wave films ook zijn in het portretteren van de working-class en sociale issues, toch worden er volgens Hill sommige problemen niet behandeld in deze films. Problemen als de nog steeds verder durende economische ongelijkheden. Bovendien werd de nog bestaande verdeling van de maatschappij in klassen ontkend. Op die manier zijn deze films niet zo vernieuwend als op het eerste gezicht werd aangenomen, maar bevestigen ze eerder het heersende maatschappelijk discours over de toenemende weelde voor iedereen en de klassenloosheid van de Britse maatschappij.⁶⁸⁷

3.3.2.3 De jaren 80 en 90

De sociaal-politieke context van deze tijdsperiode kwam aan bod in het filmisch discours van deze analyse en in de analyse van *The Full Monty*. Bekende working-class georiënteerde films uit de jaren 80 zijn onder andere *Letter to Brezhnev* (Chris Bernard, 1985), *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985) en *Sammie and Rosie get Laid* (Stephen Frears, 1987). Net zoals in de New Wave was er een focus op ontspannende activiteiten: niet zozeer in pubs, maar ontspanning via passies en hobby's, in dit geval massamedia en populaire cultuur zoals televisie en muziek. In tegenstelling tot de New Wave films maar conform de sociaaleconomische context van deze periode, is het escapisme in working-class films van de jaren 80 niet het proberen te ontsnappen aan huwelijksverplichtingen, maar aan werkloosheid en armoede.⁶⁸⁸ Vrouwen in jaren 80 working-class films zijn veel meer succesvol in sociale mobiliteit dan

⁶⁸⁶ Sargeant, *British Cinema: a Critical History*, 250-251.

⁶⁸⁷ Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema*, 178-179. Hanley, "The British New Wave and Its Sources."

⁶⁸⁸ Hill, *British Cinema in the 1980s*, 166-170.

mannen: zij zoeken en vinden meestal werk. Veelal in de dienstensector, conform de sociaaleconomische context van die periode waarin een verhoging van de tewerkstelling in de dienstensector merkbaar was. Aldus worden vrouwen vaak het gezinshoofd en enige kostwinner in het gezin (zie analyse van *The Full Monty*). Een uitzondering is evenwel *Letter to Brezhnev* (Chris Bernard, 1985). In deze film worden twee working-class vrouwen in beeld gebracht die proberen op te klimmen uit het arbeidersmilieu van Liverpool. Na een onenightstand, ontsnapt een van deze vrouwen door met een Russische zeeman te trouwen en te emigreren naar Rusland. Met andere woorden, de kans op een beter bestaan als lid van de working-class in Groot-Brittannië is klein. Heil wordt gezocht in een nieuw leven in het buitenland.⁶⁸⁹ De working-class mannen in working-class films van deze periode zijn meestal werkloos, neerslachtig en futloos. In *Sammie and Rosie get Laid* heeft de mannelijke working-class protagonist zijn werk verloren. Initiatiefloos slijt hij zijn dagen voor de televisie. Zijn partner Rosie heeft werk. Wanneer ze terug komt van haar werk, doet ze het huishouden en vertroetelt ze Sammie, bijna als een baby. Sommigen working-class mannen proberen werk te vinden en nu en dan lukt dat. In *My Beautiful Laundrette* bijvoorbeeld, probeert een Brit van Pakistaanse oorsprong, samen met zijn blanke vriend en minnaar, Johnny, op te klimmen in de maatschappij door samen een wasserette uit te baten. Tegen het einde van de film denken Omar en Johnny er zelfs over na om hun zaak uit te breiden door meerdere filialen uit de grond te stampen (zie ook analyse *Brassed Off*). In de jaren 90 is *Billy Elliot* niet de enige working-class georiënteerde film die sociale mobiliteit als thematiek aanvoert. De muziekbond in *Brassed Off*, het boksen in *TwentyFourSeven*, de strip-act in *The Full Monty*, drugs in *Trainspotting*, de bezoeken aan de bioscoop in *The Long Day Closes*, zijn nog andere voorbeelden hiervan. Specifiek qua sociale mobiliteit in enge zin, is er volgens Nollet in deze groep van films de aanwezigheid van een bevrijdende humor en van de positieve sfeer van een 'feel good' film. Deze films hebben ook een gemeenschappelijke inhoud, namelijk de wil en de poging om negatieve spiralen van pech en ongeluk om te buigen naar (bescheiden) successen. Verder weigeren de personages hardnekkig om de hoop op te geven, ze verlangen ernaar om hun lot een andere wending te geven. Ze vechten tegen onrechtvaardigheid en slagen hier (meestal) in. Eveneens in al deze films kan dit succes, zelfs wanneer het individueel is, nooit losstaan van de collectieve solidariteit van de omgeving van de hoofdpersonages. Een kanttekening hierbij is dat die solidariteit eerst moet gewonnen worden door weerstanden in de working-class groep om te buigen naar positieve energie. Zoals de weerstand ten aanzien van strippen voor een publiek of de wettelijke en morele restricties in verband met het distribueren van drugs.⁶⁹⁰ De karakteristiek van sociale mobiliteit in brede zin (escapisme) komt eveneens terug in deze periode, hoewel deze vorm van sociale mobiliteit niet altijd op een positieve manier wordt ingevuld. In *Life is Sweet* van Mike Leigh bijvoorbeeld, is er een overdreven eetgedrag bij de dochter des huizes, met obesitas en een ziekenhuisopname als gevolg. Het drugsgebruik in *Trainspotting* is evenmin sociaal aanvaardbaar te noemen. Na dit overzicht wordt in 3.3.3 besproken welke ideologische waarden in *Billy Elliot* meespelen in de weergave van sociale mobiliteit.

⁶⁸⁹ Kathryn Dodd and Philip Dodd, "From East End to Eastenders," in *Come on Down?*, ed. Dominic Strinati and Stephen Wagg (London: Routledge, 1992), 122.

⁶⁹⁰ Ruben Nollet, "Billy Elliot," *Tijd en Cultuur*, 24 januari 2000.

3.3.3 Discours en counterdiscours in *Billy Elliot*

In dit punt worden de meningen van Monk, Hill, Blandford, Mather en Dave weergegeven in verband met de aanwezigheid van een discours of counterdiscours in *Billy Elliot*. Hierna worden de Horatio Alger mythe en de theorieën van Todorov en Elsaesser aangehaald als aanvulling op deze argumentaties.

Het politiek gehalte in *Billy Elliot*

De films uit het corpus zouden volgens Monk geen ‘punch’ meer hebben tegenover de working-class films van de jaren 80. Er ontbreekt met andere woorden een politiek engagement. Er is geen actie en geen strijd. De ideologische klemtoon van Blair op ondernemerszin is dan ook compleet in deze groep films. Zoals Monk vermeldt: “They (red: *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot*) reflect the emergence of New Labour under Tony Blair, offering ‘narratives where postindustrial despair and masculine crisis are resolved through an engagement with the entertainment of cultural industries.’”⁶⁹¹ Monk maakt evenwel een verschil tussen de drie films. In haar review van *Billy Elliot* in ‘Sight and Sound’ schrijft ze:

Hailed as the next likely feelgood British hit, *Billy Elliot*, like *Brassed Off* and *The Full Monty* before it, revisits the formerly industrial north of England - here, a colliery town during the miners' strike of the mid eighties. The feature debut of theatre director Stephen Daldry, it also replicates the earlier two films' curious, but very Blairite, narratives where post-industrial despair and masculine crisis are resolved through an engagement with the entertainment or cultural industries (...) Daldry and screenwriter Lee Hall's film also feels a lot truer to authentic experience than *The Full Monty* or *Brassed Off*, perhaps because it's less fraudulently upbeat.⁶⁹²

Hill is milder in zijn oordeel over het aandeel van de films van het corpus aan het ideologisch discours over de working-class inzake sociale mobiliteit. Voor hem worden economische verschillen en klassentegenstellingen wel degelijk afgebeeld in deze films: “What the films have done successfully is provide - despite the persistence of politicians in arguing for the classlessness of British society – a reminder of the continuing economic divisions within Britain as well as giving voice to the desire for a different kind of society in which community and social attachment are accorded greater importance.” Oplossingen, voor deze ‘continuing economic divisions’, worden volgens Hill wel aangereikt in deze films: collectief escapisme zoals het georganiseerde benefietconcert in *Billy Elliot* en de stripact in *The Full Monty*. Er is bovendien een optimistische visie over de afloop van deze collectieve actie. In *Billy Elliot* is er het vervolg dat Billy individueel aan deze collectieve actie toevoegt; zijn auditie en zijn carrière als balletdanser.⁶⁹³ Blandford beklemtoont terecht dat deze films qua sociale mobiliteit op zijn minst bitterzoet zijn, ook in de slotscènes van deze films. In *Brassed Off* wint de fanfare van Grimley weliswaar de wedstrijd, maar bandleider Danny is nog steeds ziek, de mijnen moeten nog altijd gesloten worden en de bandleden worden nog steeds geconfronteerd met hun sociaaleconomische situatie (zie ook hoofdstuk 2, de analyse van *Brassed Off*).⁶⁹⁴ Zoals Blandford vermeldt: “The band in *Brassed Off* is,

⁶⁹¹ Nigel Andrews, “A Cliché From the Grim North,” *Financial Times*, 28 september 2000, 14. Monk, “1990’s Underclass Films,” 277. Monk, “*Billy Elliot*,” 18.

⁶⁹² Monk, “*Billy Elliot*,” 18.

⁶⁹³ Hill, *Failure and Utopianism*, 183-186.

⁶⁹⁴ Blandford, *Film, Drama and the Breakup of Britain*, 27-28.

after all, only in London for the duration of the competition at the Royal Albert Hall. We can surely not forget so quickly that they have to return to a town with its prospects destroyed by the pit closure.”⁶⁹⁵

Blandford bestempelt *Billy Elliot* evenwel als een stuk positiever dan de andere films van het corpus en als de film met het minste politiek gehalte. Zo schrijft Blandford: “Billy Elliot actually finds a more permanent kind of escape as we see him starring in Swan Lake by the film’s end watched by his emotional father.”⁶⁹⁶ Voor Blandford en Dave is *Billy Elliot* van de vier films van het corpus wellicht de film die het meest de ideologie van New Labour onder Blair aanhangt. Zo vermeldt Blandford: “*Billy Elliot* does in the end appear to fully embrace its place in the newly branded Britain post-devolution (...) it also appears to both subscribe to centrality of the arts in the New Labour national project and to the possibility of change being a matter of individual will and talent and certainly not of collective action (...).”⁶⁹⁷ Dave sluit hierbij aan, waarbij hij specifiek het freeze frame einde als voorbeeld aanhaalt:

The freeze frame suggests a transcendent gesture which resolves all previous conflicts and struggles. *Billy Elliot* is at its closest to the ideology of Blairism here in its representation of the glittering trajectory of individual talent and success as an adequate answer to structural social problems, problems which, in as much as they raise the spectre of class and class struggle are censored in mainstream political discourse just as they are peremptorily forgotten about in this film.⁶⁹⁸

Billy Elliot is wellicht de meest positieve film in deze groep van films. Dit positivisme zit vooral in het feit dat de kijker beseft dat er voor Billy een gouden toekomst wacht (een besef dat gestaafd wordt in het freeze frame einde). Toch is op het einde van de film niet alles opgelost. Billy’s vader en broer kijken nog steeds tegen een mijnsluiting aan, met al de onzekerheden over de toekomst die daarmee gepaard gaan. Idem voor de andere stakers en hun gezinnen. Via de montage in de film *Billy Elliot* wordt de kijker daaraan herinnerd. In de slotscène wanneer Billy zijn droom realiseert, wordt er geknipt naar de vader en de broer die naar hem kijken. Wat er met hen is gebeurd of gaat gebeuren, is onduidelijk.

Mather is iets milder in zijn oordeel over de politieke slagkracht van *Billy Elliot*. Weliswaar zijn er komische en optimistische elementen in deze film, zoals de scène waarin Billy en Debbie op de schilden trommelen van de politieagenten of de scène waarin vader Elliot rustig een bad probeert te nemen maar hierin gestoord wordt. Deze elementen dienen volgens hem: “(...) to lessen some (but not all) of the pain experienced by the striking or unemployed miners featured in the films.” Voor Mather bevat *Billy Elliot* wel degelijk politieke slagkracht: de rellen, het neerslaan van de revolte door de politie en de gezinsleden van Billy die terneergeslagen terug aan het werk moeten.⁶⁹⁹ Een ander voorbeeld hiervan is een scène van Billy die op straat, door de steeg, zit te dansen, met blauw water op de achtergrond. Op het water vaart een zeilboot. Symbolisch staat deze zeilboot voor de reis van Billy naar een betere toekomst. Naar het einde van de film is er een herhaling van deze scène, wanneer Jackie blij door dezelfde straat danst en springt. Deze keer is er geen boot te zien. Sterker nog, de vader van Billy danst blij richting de sporthal, waar er niet gedanst of gebokst wordt. Maar er is wel een vergadering van de regionale afdeling van de vakbond. De vergadering is net afgelopen, de vakbond is gezwicht en de mijnwerkers gaan terug aan het werk. Even later stappen Jackie en Tony, met hangende schouders in een lift en, als in een kooi opgesloten, dalen ze af in de mijnschacht. In die zin bevat *Billy Elliot* wel

⁶⁹⁵ Ibid., 29.

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Ibid., 30.

⁶⁹⁸ Dave, *Visions of England*, 75.

⁶⁹⁹ Mather, *Tears of Laughter*, 53.

degelijk een notie van counterdiscours. Bovendien laten de bovenvermelde auteurs teveel de maatschappelijke achtergrond van het verhaal van *Billy Elliot* links liggen. De achtergrond van de periode van productie is de regeerperiode van Blair met de bovenvermelde ideologieën. Maar het verhaal van *Billy Elliot*, met de stakingen, verwijst naar de maatschappelijke context van de conservatieve regering van de jaren 80. Zoals besproken in de vorige filmanalyses werd zelfhulp en entrepreneurschap ook door deze regering op de voorgrond geplaatst.

De connectie met Hollywood

Bovendien is via de link met Hollywood in *Billy Elliot* (zie bespreking productiecontext, in 3.1) de koppeling met een 'feel good spirit' en een zweem van optimisme snel gelegd. Zoals Brooks vermeldt: "Like it or not, Hollywood has shaped homegrown cinema. *Billy Elliot*, then, is a basic British story told in an American vernacular." ⁷⁰⁰ Het happy end van deze film kan met name bekeken worden via het model van Todorov, de bespreking van narratieve conventies in mainstream films door Elsaesser en de Horatio Alger mythe (zie deel 1 theoretisch kader en de analyses van *The Full Monty* en *Brassed Off*). Ter herneming voor het model van Todorov en de conventies in mainstream films zoals besproken door Elsaesser: in klassieke mainstream (Hollywood) films wordt het verstoorde evenwicht op het einde van de film terug hersteld en bijgevolg is er een automatisch optimisme in deze Hollywoodfilms ingebakken. ⁷⁰¹ De Horatio Alger mythe is eveneens uitgebreid besproken, in het theoretisch kader en in de vorige filmanalyses. ⁷⁰² Voor de jaren 80 en 90 is er volgens Benshoff en Griffin een sterke verweving van deze mythe in Hollywoodfilms. In de films van John Hughes bijvoorbeeld, films als *Breakfast Club* (1985), *Pretty in Pink* (1986) en *Some Kind of Wonderful* (1987). In deze films worden working-class personages opgevoerd. Meestal zijn dit tieners die zichzelf uit een hopeloze situatie trekken, richting het geluk. Veelal via consumentisme, van muziek bijvoorbeeld. In de jaren 90 in de VS verscheen *Titanic* (1997) van James Cameron waarin klassentegenstellingen te zien waren, gesitueerd in 1912. Een diepe verkenning hiervan werd echter tegengehouden door het liefdesverhaal en de zoektocht naar een waardevol juweel. Bovendien blijft op het einde van de film de blanke protagonist uit de hogere klasse over en kan ze de rest van haar lange leven in luxe doorbrengen. Het personage uit de arbeidersklasse daarentegen overleeft de ramp niet. In de jaren daarna, in zogenaamde 'chick flicks' zoals *The Prince and Me* (Martha Coolidge, 2004), *The Devil Wears Prada* (David Frankel, 2006) en de remake van *Mr. Deeds* (Steven Brill, 2002), wordt opnieuw de Horatio Alger mythe opgevoerd. Er wordt in deze films vermeld dat de innerlijke waarde van een individu belangrijker is dan materiële rijkdom. Toch krijgt het publiek genoeg kansen om te zien wat het rijke leven is aan de andere kant. ⁷⁰³ In die zin kan het succesvolle einde van de blanke protagonist Billy Elliot in een andere context geplaatst worden, dan alleen die van de ideologie van de regering onder Blair. Maar ook los van de connectie met Hollywood zijn er inspiratiebronnen van waaruit het positivisme (het succesvol overwinnen van obstakels) in *Billy Elliot* bekeken kan worden. Er zijn de intermediale linken met enkele 'coming of age' films en films met het Pygmalioneffect. Maar daar wordt op teruggekomen in het intermediaal discours (3.4). Ook een film als *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951) die geografisch en temporeel gezien ver verwijderd is van *Billy Elliot*, is hierin relevant. *Miracolo a Milano* vertelt het verhaal van een arme jongen die een working-class gemeenschap op sleeptouw neemt naar een betere toekomst. Dit via hoop, het mobiliseren van die gemeenschap en een fantasiesequentie. In deze sequentie ziet de jonge protagonist

⁷⁰⁰ Xan Brooks, "Billy Elliot," *The Guardian*, 28 september 2000.

⁷⁰¹ Watson, "Hollywood UK," 80.

⁷⁰² Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 184-185.

⁷⁰³ Ibid., 207-208.

Toto een overleden vrouw die voor hem een ‘magische duif’ van engelen steelt. Daarna geeft ze die duif aan de jongeman. Deze duif vervult vervolgens al de wensen die Toto heeft.⁷⁰⁴ *Miracolo a Milano* is een los voorbeeld van een working-class film uit een andere tijdsperiode en een andere locatie. Maar ook in deze film zijn er fantasiesequenties (zoals ook *Billy Elliot* elementen van fantasie bevat, zie infra) en heerst er een zweem van positivisme.⁷⁰⁵



Afbeelding 41: Een screenshot uit *Miracolo a Milano* van Vittorio De Sica uit 1951, optimisme en fantasie sequenties.

Dichter bij huis is *A Kid for Two Farthings* (Carol Reed, 1955). Deze film vertelt het verhaal van Joe, een jongen uit de lagere klasse die arbeiders uit zijn omgeving wil helpen door een geit te kopen. Hij hoorde namelijk van het personage Kadinsky (de eigenaar van het huis waarin Joe en zijn moeder wonen) dat een eenhoorn een magisch wezen is, die wensen doet uitkomen. Niet lang hierna stuit Joe op de markt op een geit met maar één hoorn. Hierop trekt hij de conclusie dat hij een eenhoorn heeft gevonden die wensen in vervulling brengt en bijgevolg de mensen in zijn buurt kan helpen. Onder 3.3.4 worden de narratieve en andere formele stijkenmerken besproken die betrekking hebben op het behandelde thema van sociale mobiliteit in *Billy Elliot*.

3.3.4 Sociale Mobiliteit weergegeven via een eclectische stilering

Billy Elliot bevat, net zoals *The Full Monty* en *Brassed Off* een eclectische stilering. Hieronder worden verscheidene formele stijkenmerken van *Billy Elliot* besproken die betrekking hebben op het thema ‘sociale mobiliteit’. Aan bod komen enkele narratieve stijkenmerken (via de bespreking van parallellen en contrasten) en verschillende andere formele stijkenmerken (camerawerk, kadrage, montage en de soundtrack).⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Alexander Grinstein, “*Miracle in Milan: Some Psychoanalytic Notes on a Movie*,” in *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*, ed. Howard Curle and Stephen Snyder (Toronto: University of Toronto Press, 2000), 181.

⁷⁰⁵ Gillet, *The British Working Class in Postwar Film*, 12.

⁷⁰⁶ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 190.

A. Parallele werelden en contrasten in *Billy Elliot*

Parallele universa

In *Billy Elliot* doorkruisen twee universa het verhaal: de wereld vanwaar Billy komt en de wereld waar Billy naartoe wil. Een voorbeeld: Billy danst in de openingsscène in slow motion op 'Cosmic Dancer', van Marc Bolan (uitgevoerd door T. Rex). Hij danst in sjofele kleren met een vaal geworden behang op de achtergrond. Deze scène wordt op het einde herhaald bij de eindcredits, waardoor de film een circulaire structuur krijgt. Dit is de eerste wereld van Billy.



Afbeelding 42: Billy danst nietig tegen een vergrote achtergrond, in slow motion en op muziek van T-Rex.

Na een elliptische tijdsprong maakt Billy als volwassen danser een grote sprong in de tweede wereld, op de tonen van 'Het Zwanenmeer' wanneer hij zijn debuut als professionele balletdanser beleeft. Deze tweede wereld is gesitueerd in een grote luxueuze zaal en Billy danst nu in een professioneel pak. De sprong van Billy eindigt in een freeze frame om zo het sierlijke eindpunt van Billy voor eeuwig vast te leggen. Vlak daarna wordt de hierboven beschreven slow motion scène herhaald. Deze twee werelden worden doorheen de film weergegeven.

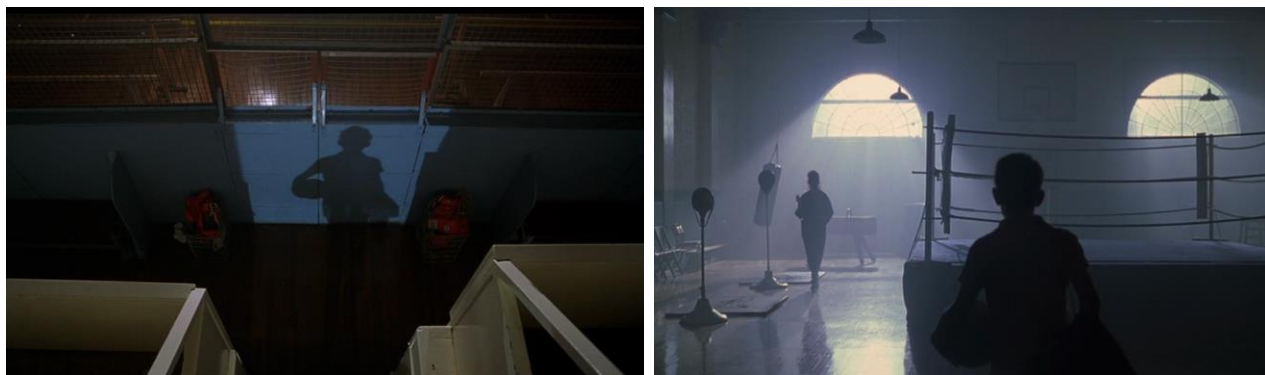


Afbeelding 43: De volwassen Billy in een freeze frame.

Na deze vastgevroren sprong zijn er terug beelden van Billy die danst op zijn bed; de cirkel is rond.

Deze parallelle werelden krijgen een invulling via cameraperspectieven, kadrage, belichting en montage. In Durham worden de stakende mijnwerkers soms vanuit een beklemmend vogelperspectief in beeld gebracht. Wanneer Billy door de straten van Durham loopt, is hij ingesloten door de huizen en de muren

van zijn straat. Het omgekeerde gebeurt wanneer Billy en zijn vader de Royal Ballet School in Londen binnentreden. Tegenover het claustrofobische aspect in de kadrering van het stadje Durham, staat een grotere ruimtelijke vrijheid en openheid in de scènes in Londen via het gebruik van long shots en heldere kleuren. Hetzelfde geldt voor de danslessen bij mevrouw Wilkinson waar er eveneens meer open ruimtes met heldere kleuren zijn. Een uitzondering is er wanneer Billy met mevrouw Wilkinson alleen is in het danszaaltje. Hier is er een stilistisch spel met licht en schaduw. Licht straalt door de vensters, maar de twee protagonisten in deze scène zijn gehuld in schaduw. Dit is de scène waarin Billy aan zijn lerares de afscheidsbrief van zijn moeder voorleest. Het spel van licht en schaduw lijkt hierbij de confrontatie met sterfelijkheid te beklemtonen.⁷⁰⁷



Afbeelding 44: Licht - en donkerschakeringen in *Billy Elliot*.

In een bepaalde scène transformeert de werkelijke wereld van Billy even naar een derde dimensie, een fantasiewereld; wanneer hij zich inbeeldt dat zijn overleden moeder naast hem staat en met hem praat. Buiten *Billy Elliot* komen dergelijke fantasiescènes (in de films van het corpus) alleen in *Trainspotting* voor. Tot slot, helpt ook de montage van de film om deze reis en evolutie te benadrukken: sociale mobiliteit, escapisme en zelfontplooiing worden veelal via parallelle montagesequenties beklemtoond. Een voorbeeld hiervan is de parallelmontage van Billy's danslessen bij mevrouw Wilkinson die parallel worden gemonteerd met zijn oefeningen thuis voor de spiegel. Hier worden de twee beschreven werelden belicht: droom en werkelijkheid.⁷⁰⁸ De vermelde parallelle universa (de huidige en toekomstige wereld van Billy) lopen ook doorheen de andere stijlkenmerken van *Billy Elliot* als een rode draad, te beginnen met de contrasten in deze film.

Contrasten

De contrasten duiden op de verschillen in de parallelle werelden in *Billy Elliot*. Sommige contrasten duiden specifiek op klassentegenstellingen, in deze parallelle werelden. Péron beschrijft een doelbewust contrast via de muziek in *Billy Elliot*: er is de glamrock van de jaren 70 van T. Rex ('Cosmic Danser') die een glamoureuze en nostalgische wereld beschrijft en de 'down to earth' muziek van The Clash ('London Calling') en The Jam ('A Town Called Malice') die de grauwe realiteit beschrijft van de stakingen.⁷⁰⁹ De glamour en het speelse van de jaren 70, wordt nog eens extra benadrukt door de jaren 70 kledij van Billy

⁷⁰⁷ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence* (Indiana: Indiana University Press, 1991), 16.

⁷⁰⁸ Ockhuysen, "Met clichés het cynisme te lijf,".

⁷⁰⁹ Péron, "Billy sur les pointes," 33.

en de aanwezigheid van het gezelschapsspelletje 'KerPlunk' en een 'Spacehopper' in diens slaapkamer.⁷¹⁰ In *Billy Elliot* zijn er verschillende contrasten om verhaaltechnisch en qua mise-en-scène de evolutie van Billy - naar zijn uiteindelijk succes - te onderstrepen. Er is het contrast tussen het arbeidersmilieu waarin Billy, zijn familie en de stakers zich bevinden en het balletwereldje in Londen. Voordat Billy en zijn vader de trip naar Londen ondernemen, vraagt hij zich af hoe Londen eruitziet. Zijn vader kan hierop geen antwoord geven, hij is er zelf nooit geweest vermits er, in de woorden van vader Jackie, 'geen mijnen zijn in Londen.' Eenmaal gearriveerd in Londen zijn zowel vader als zoon zwaar onder de indruk van de vele torenhoge gebouwen en de schoonheid ervan. Zoals Piskorz aangeeft, bewegen beide personages zich duidelijk niet in hun natuurlijke habitat. Ook in de belichting en het kleurgebruik wordt het contrast benadrukt tussen de wereld waaruit Billy wil ontsnappen en de wereld waartoe Billy wil behoren. Donker is het in de boksring, de grauwe straten, de groezelige steegjes en het huis van Billy. Maar de balletzaal is verlicht, de zaal van de auditie eveneens.⁷¹¹

Andere contrasten duiden op klassentegenstellingen waardoor een subtiele vorm van counterdiscours in beeld komt: de arbeiderswoonwijk van de familie van Billy tegenover die van de middenklasse van mevrouw Wilkinson waar de afstanden tussen de huizen groter zijn. De woningen (zowel aan de buiten - als binnenzijde) zijn ook luxueuzer dan de huizen in de arbeiderswijken. Bovendien zijn er meer auto's te zien in de middenklassenwijk. Een gelijkaardig contrast is er ook tussen de sobere arbeiderswijken in Durham en de chique balletschool in Londen.⁷¹² Dezelfde contrasten zijn veralgemeenbaar naar het taalgebruik in *Billy Elliot*. De working-class personages spreken plaatselijk dialect (dat van Everington): onder andere bij de gezinsleden van Billy, inclusief het gebruik van schuttingtaal en het vloeken. Deze dialectklanken staan op hun beurt in schril contrast met het standaard Engels van de juryleden in Londen. Zowel de dialectklanken die te horen zijn als de inhoud van de dialogen benadrukken, volgens Ansen, het centrale thema van escapisme en zelfontplooiing. De dialogen draaien bijvoorbeeld vaak uit op inhoudelijk relevante discussies: tussen Billy en zijn vader - of balletdansen wel iets is voor working-class jongens - en tussen de vader en zijn andere zoon Tony, wanneer hij uitlegt waarom hij een stakingbreker is geworden.⁷¹³

B. Camerawerk, kadrage, deep focus en montage

Qua kadrage werden de huizen en gebouwen van Everington, vanaf het begin van de film, aan de randen van het frame geplaatst. Samen met de donkere grauwe kleuren was het de bedoeling om een claustrofobisch effect te creëren. Dit contrasteert met de scène waarin Billy de stad verlaat, op weg naar zijn auditie. In dit shot is er door het lage camerastandpunt meer van de blauwe lucht te zien. Dit duidt erop dat de tweede wereld zich voor Billy opende en dat het beklemmende van zijn eerste wereld verdwijnt. In een scène in het midden van de film is er een shot (zie onderstaande figuur) waarin beide werelden in het frame verschijnen. In dit shot rent Billy weg, na een ruzie. De muren van Durham zijn nog steeds aan de twee zijden van het frame merkbaar. Door de camera iets hoger te houden verschijnt er evenwel een stuk van de blauwe zee op de achtergrond. Een wit zeilschip benadrukt de nakende vrijheid nog eens extra.⁷¹⁴

⁷¹⁰ Peter Bradshaw, "A pirouette Through History's Picket Lines," *Guardian Weekly*, 5 oktober 2000.

⁷¹¹ Tiger Aspect Pictures, *Press Release Billy Elliot*, 12.

⁷¹² Piskorz, "Reading Filmic Texts as Socio-Political Texts: The Case of *Billy Elliot*," 400-401.

⁷¹³ David Ansen, "Billy Elliot," *Society & The Arts*, 1 januari 2001.

⁷¹⁴ Tiger Aspect Pictures, *Press Release Billy Elliot*, 5-7.



Afbeelding 45: Kadrage beklemtoont het vertrek - en eindpunt van de odyssee van Billy. Na een ruzie tussen zijn vader, broer en mevrouw Wilkinson over zijn toekomst, rent Billy het huis uit geklemd door muren en huizenrijen als zijn huidige wereld. De blauwe zee en het witte zeilschip zijn een voorbode van zijn betere toekomst.

Op het einde van de film, dalen Jackie en Tony Elliot in een lift naar beneden om hun werk te hernemen. In de lift zijn ze ingesloten door de muren en de liftdeur, een visuele uiting van counterdiscours vermits hiermee een onzekere toekomst wordt benadrukt. Ook deep focus perspectieven, gecombineerd met kadrage, accentueren contrasten, zoals in de scène waarin Billy met zijn grootmoeder wandelt. De zorgzame wereld van Billy en zijn grootmoeder wordt via een deep focus perspectief tegenover het harde onmenselijke optreden van de politie geplaatst.



Afbeelding 46: Billy en zijn grootmoeder met de politie op de achtergrond.

Qua montage vallen vooral de thematisch versterkende parallelmontages op. Wanneer Billy in de balletzaal danspassen oefent met mevrouw Wilkinson, worden deze shots gekruist met beelden van de stakers (vanuit een dominerend vogelperspectief): het verleden/heden waaraan Billy probeert te ontsnappen en zijn toekomst. Een andere, eerder komisch bedoelde, montage is er wanneer Billy samen met mevrouw Wilkinson op de tonen van 'I love to Boogie' van T-Rex danst. Dit wordt parallel gemonteerd met broer Tony die in zijn slaapkamer luchtgitaar speelt en vader Jackie die een bad neemt. Deze parallelmontage illustreert dat muziek voor meerdere gezinsleden een belangrijke uitlaatklep is.⁷¹⁵

⁷¹⁵ Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence*, 16.

C. De soundtrack van *Billy Elliot*

Als de soundtrack doorheen de tijd bekeken wordt, zijn er net zoals in *Trainspotting* overgangen in de tijd (conform de bedoeling van de filmmakers): het verhaal speelt zich af begin jaren 80, maar er is ook de nostalgische glamrock van de jaren 70 en in de eindcredits verschijnen de klanken van 'Burning Up' van Eagle Eye Cherry uit 1999. Hierdoor beklemtoont de soundtrack het universele karakter van de film waardoor meerdere leeftijdsgroepen van kijkers zich kunnen inleven in het verhaal.⁷¹⁶ Hiernaast bevat de soundtrack nummers die verwijzen naar het thema van sociale mobiliteit en naar de figuur van Marc Bolan. Beide verwijzingen komen hieronder aan bod.

Sociale mobiliteit weergegeven door muziek

Qua sociale mobiliteit is er muziek die kan gerelateerd worden met de transformatie van Billy in een sierlijke zwaan. Deze muziek wordt echter besproken in het intermediaal discours (3.4) bij het zwanenmotief en 'Het Zwanenmeer'. Maar er zijn nog andere non-diëgetische muziekfragmenten gekoppeld aan de thematiek van sociale mobiliteit; namelijk muziek gekoppeld aan de oorzaken van de sociale problemen, aan de frustraties van Billy en aan de contrasten tussen de twee parallelle werelden. De oorzaken van de problemen van de mijnwerkers zijn merkbaar in de verwijten naar het centrale politieke bestuur in Londen. Dit via het nummer 'London Calling' van The Clash, een punkband die zelf openlijk de stakers in 1984-1985 steunde (ook hier is een uiting van counterdiscours).

De frustraties van Billy worden verwoord door de eveneens politiek geëngageerde band The Jam en het nummer 'A Town Called Malice', als begeleiding van de scène waarin Billy al zijn woede en frustraties van zich af danst. Het verstikkende en het bekrompen gevoel van het mijnstadje wordt muzikaal beklemtoond met het cynische verwijt dat mevrouw Wilkinson naar haar pianist (die haar klas begeleidt) slingert, door hem en zijn pianomuziek te vergelijken met de flamboyante kitschkoning Liberace.⁷¹⁷

Tot slot zijn er, zoals eerder vermeld, diverse contrasten te vinden in de soundtrack van *Billy Elliot*. Aan de ene kant is er de glamrock van Marc Bolan en T. Rex ('Get it on' en 'I love to Boogie') en de glamour van Fred Astaire in de film *Top Hat* (zie ook intermediaal discours). Deze muzikale stukken beklemtonen de glamourwereld waartoe Billy wil behoren. Aan de andere kant heb je The Clash en The Jam die de harde realiteit onderstrepen van de stakers en hun problemen in het mijnstadje Durham.

Marc Bolan als referentiepunt voor Billy

Billy Elliot luistert in zijn vrije tijd naar muziek van T. Rex terwijl hij ervan droomt om balletdanser te worden. Volgens Pramaggiore en Wallis is de keuze van de filmmakers om Billy te associëren met Marc Bolan een terechte keuze. Bolan was een rockartiest en een androgyne figuur uit de 'glamrock'. Billy draait traditionele geslachtrollen om: een jongen die een balletdanser wordt in plaats van een bokser. Billy is in een bepaalde zin ook androgyn omdat zijn eigen seksuele voorkeur in het ongewisse blijft.

⁷¹⁶ Tiger Aspect Pictures, *Press Release Billy Elliot*, 7. Peron, "Billy sur les pointes," 33.

⁷¹⁷ Kevin Morrell, *Organization, Society and Politics: An Aristotelian Perspective* (London: Palgrave MacMillan, 2012), 153.



Afbeelding 47: Marc Bolan als leidmotief voor Billy Elliot.

Hoewel Marc Bolan op het moment van zijn dood (een auto-ongeluk, twee weken voor zijn dertigste verjaardag) een vriendin had, hield hij er bijvoorbeeld van, net zoals het personage van Michael in *Billy Elliot*, om eyeliner te gebruiken en glitter op zijn wangen te kleven waardoor hij een vrouwelijker imago kreeg. Dit leidde, volgens Benarde, samen met zijn extravagante optredens en muziek naar de 'glam rock'-beweging, met Gary Glitter en David Bowie als speerpunten van dit muziekgenre.⁷¹⁸

Net zoals Iggy Pop een speciaal leidmotief is voor het personage Renton in *Trainspotting*, geldt dit deels ook voor Marc Bolan die een leidmotief is voor Billy. Er is namelijk meer dan de muziek van Bolan waarmee Billy wordt geassocieerd: de glitterwereld en het androgyn van Bolan zijn minstens even belangrijk als diens muziek. Meer over de theorie rond het begrip leidmotief bij de analyse van *Trainspotting*, vermits het leidmotief in deze film sterker is dan in *Billy Elliot*. Hoewel er in *Billy Elliot* zes nummers van Marc Bolan figureren op de soundtrack, wordt er in de film immers nooit gesproken over de figuur van Bolan. Dit geldt wel voor Pop in *Trainspotting*.⁷¹⁹ In 3.3.5 wordt er dieper ingegaan op de stijlen die *Billy Elliot* bevat en de mate van interpretatie en mimesis die met deze stijlen gepaard gaan.

3.3.5 De eclectische stijl in *Billy Elliot*, met de nadruk op sociaalrealisme en social art cinema

Zoals eerder vermeld, is er volgens Hallam en Marshment in de sociaal-realistische films van de jaren 90 een mix te vinden van stijlen en realistische stijlenmerken, komende vanuit verschillende hoeken. Voor *Billy Elliot* betekent dit het realisme van de klassieke Hollywoodcinema, het sociaalrealisme en social art cinema.⁷²⁰

⁷¹⁸ Scott R. Benarde, *Stars of David: Rock 'n' Roll's Jewish Stories* (Lebanon: University Press of New England), 193-194. Maria Pramaggiore and Tom Wallis, *Film: A Critical Introduction* (London: Laurence King Publishing Ltd, 2005), 228.

⁷¹⁹ Ronald Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," in *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*, ed. Phil Powrie and Robynn Stillwell (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006), 134-135.

⁷²⁰ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 196. Branston and Stafford, *The Media Student's Book*, 360.

Het realisme van de klassieke Hollywoodfilm als een vorm van interpretatie in *Billy Elliot*

Zoals vermeld in de analyse van *The Full Monty*, beschrijft MacCabe de stijl van het 'klassieke realisme' van de Hollywoodfilm als een stijl die aan de kijker voorbijgaat. Dit 'voorbij gaan' kenmerkt zich door de afwezigheid van stilistische middelen die zichtbaar zijn voor de kijker.⁷²¹ In dezelfde filmanalyse is ook vermeld dat Bordwell vijf constructieprincipes in de klassieke Hollywoodcinema onderscheidt: doelgerichtheid van de protagonisten, een dubbele plotlijn, een structuur bestaande uit vier acten, 'dangling causes' en het gebruik van deadlines. Voor de formele stijl zijn dit kenmerken die zo weinig mogelijke de aandacht van de kijker verstoren en de eenheid van het verhaal bewaren.⁷²²

In *Billy Elliot* keren verschillende van deze kenmerken terug. Buiten de subjectieve standpunten, de fantasiescènes en het freeze frame trekt de stijl in *Billy Elliot* nooit echt de aandacht weg van de kijker. Meestal is er een rustige montage en is het duidelijk in dialoogscènes welk personage praat en welk personage luistert. Ook is er een gesloten en affirmatief einde. De kijker weet wat Billy in de toekomst zal doen en voelt hierbij meteen aan dat hij hierin succesvol zal zijn. Via verschillende stijkenmerken (die de aandacht van de kijker niet wegtrekken van het verhaal) als kadrage, camerastandpunten diëgetische geluiden en non-diëgetische muziek wordt op een subtiele manier aan interpretatie gedaan in *Billy Elliot*. Kadrage en camerastandpunten benadrukken het drukkende van de sociale onrusten in de film. Via muziektracks en geluiden (de toespraak van Thatcher uitgezonden door de radio) wordt een hint gegeven aan de kijker over de oorzaken van deze sociale onrust. Deze stijkenmerken illustreren de mate van counterdiscours in *Billy Elliot*. Maar er zijn nog andere stijlen in *Billy Elliot*, te beginnen met het sociaalrealisme.

Sociaalrealisme en mimesis in *Billy Elliot*

Zoals vermeld in *The Full Monty* en *Brassed off*, opperen Hallam en Marshment dat sociaal-realistische films een plot bevatten waarin de nadruk ligt op het volgen van meerdere personages. Deze personages worden gevolgd in hun persoonlijke situatie en de gebeurtenissen die hen overkomen.⁷²³ Voor Thompson en Hill was het gebruik van traditionele documentairetechnieken een belangrijk kenmerk in het sociaalrealisme: long shots, het veelvuldige gebruik van de long take, het gebruik van natuurlijk licht en geluid, het gebruik van streektaal, opnames op locatie en het gebruik van non-professionele acteurs.⁷²⁴ In *Billy Elliot* zijn voornamelijk de bestanddelen van de omschrijving van Thompson en Hill te vinden. Er is immers geen ensemble cast in *Billy Elliot*. En meer nog dan in *The Full Monty* en *Brassed Off* wordt voornamelijk de narratieve lijn gevolgd van een personage, namelijk dat van Billy. Dit is vergelijkbaar met *Trainspotting* waar ook voornamelijk een karakter (dat van Renton) gevolgd wordt. De vermelde documentairetechnieken komen vooral voor in *Billy Elliot* bij de stakingsacties en de rellen. In de scènes waar de stakers te zien zijn, belandt de camera midden in de actie en kan hier vrij bewegen, zodat hij (en dus ook de kijker) een medestaker wordt. Door het kader met de actie mee te bewegen in plaats van de actie in het frame te filmen, was het de bedoeling van de filmmakers om de afbeelding van de staking krachtiger te maken en vooral om de woede van de stakers, over het onrecht dat hen overkomt, naar het scherm te vertalen.⁷²⁵

⁷²¹ MacCabe, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses," 7-27.

⁷²² Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 27-51.

⁷²³ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 196.

⁷²⁴ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 16-18. Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 249-259.

⁷²⁵ Tiger Aspect Pictures, *Press Release Billy Elliot*, 12.



Afbeelding 48: In een close up en een beklemmende kadrage bemerkt de kijker de vader van Billy tijdens een van de stakingsacties. De politie houdt de menigte in bedwang terwijl de camera mee beweegt.

Maar ook in het gebruik van streektaal, het opnemen in een bestaande mijnsite en het inzetten van de non-professionele acteur Jamie Bell, duiken elementen van sociaalrealisme en documentairetechnieken op in *Billy Elliot*.

Social Art cinema en interpretatie in *Billy Elliot*

Eveneens vermeld in de analyse van *The Full Monty*, is er voor Williams in de Britse working-class films van de jaren 80 en 90 een verschuiving naar een 'social art cinema' waarbij traditionele sociale thema's van Britse films gekoppeld worden aan de meer individualistische en artistieke aspiraties van de Europese art cinema. Hierbij werkt volgens Hill deze invloed aan twee kanten. De art cinema beweegt inhoudelijk gezien van het individuele en psychologische naar de groep en de maatschappelijke context. De traditionele sociale cinema beweegt op zijn beurt meer naar de private sfeer en het persoonlijke.⁷²⁶



Afbeelding 49: Billy fantaseert dat zijn overleden moeder tegenover hem staat in de keuken.

In *Billy Elliot* is er ook de beklemtoning van de leefwereld van een personage, Billy: zijn persoonlijke situatie, zijn problemen en individuele pogingen om een beter leven te hebben worden gevolgd. Ook zijn psychologische issues komen aan bod: zijn twijfels, zijn verlegenheid en zijn angsten.

⁷²⁶ Williams, "The Social Art Cinema: a Moment in the History of British Film and Television Culture," 194-199. Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 249-259.

Bovendien zijn er diverse subjectieve standpunten van Billy, waarin de kijker (via de ogen van Billy) zijn fantasieën en dromen waarneemt. Zoals in de sequentie waarin Billy (in zijn fantasie) naar zijn overleden moeder kijkt en met haar praat (zie bovenstaande figuur). Tegelijkertijd wordt in *Billy Elliot* de maatschappelijke component van de 'social art' cinema niet vergeten. Sociale onrusten en historische gebeurtenissen komen in beeld en worden via een subtiele stilering (zoals hierboven beschreven) van commentaar voorzien.

Besluit ideologisch discours

Op de vraag of er in *Billy Elliot* een discours of een counterdiscours wordt gecommuniceerd, is het antwoord genuanceerd. Er is geen duidelijke utopie in *Billy Elliot*, maar ook geen 'dystopia'. Er wordt wel over de maatschappij en de plaats van de working-class in die maatschappij gecommuniceerd. Vandaar dat er eerder van een 'metatopia' kan gesproken worden.⁷²⁷ In *Billy Elliot* ziet die eruit als een maatschappij waarin mensen op een dynamische en positieve manier initiatief nemen, hun deprimerende situatie achter zich laten en een nieuwe en betere toekomst tegemoet gaan. Dit zijn waarden conform de ideologie van New Labour. Tegelijk blijft de film *Billy Elliot* waakzaam en biedt een mate van counterdiscours aan: de fictionele toekomst van verscheidene hoofdpersonages is onzeker. Met uitzondering van de toekomst van Billy die hoogstwaarschijnlijk een succesvolle toekomst tegemoet gaat. Net zoals in *The Full Monty* verschijnt dit counterdiscours in *Billy Elliot* via een subtiele stileren en via een mix van mimesis en interpretatie en een mix van stijlen: de bewegende camera bij de rellen (sociaalrealisme), vader Elliot die in een dialoog zegt dat 'er geen mijnen in Londen zijn', de radio-uitzending met uitspraken van Thatcher, de inclusie van de track 'London Calling', de combinatie van kadrage en camerastandpunten waardoor tot op het einde de vader en de broer van Billy ingesloten blijven in hun omgeving (het realisme van de klassieke Hollywoodfilm). Ook de intermediale verwijzingen naar andere working-class films hebben een bijdrage in dit counterdiscours, zie hiervoor 3.4, het intermediaal discours.

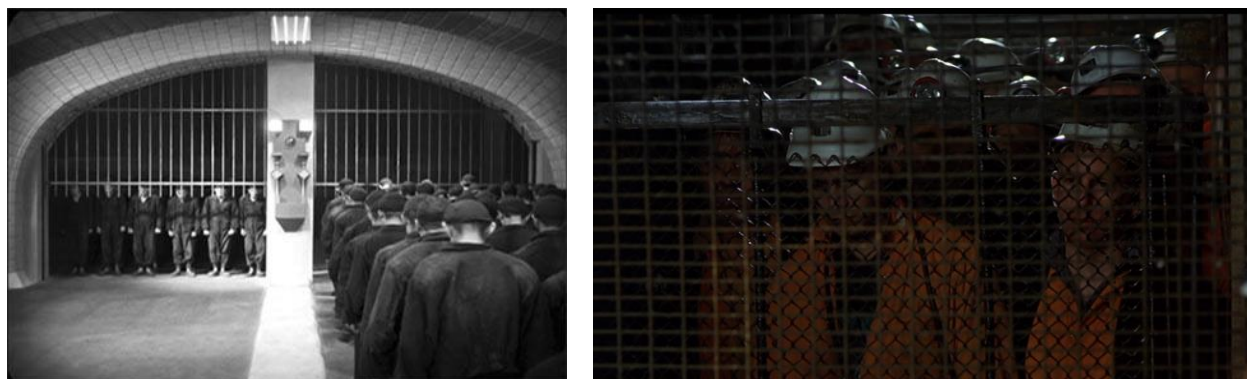
⁷²⁷ Phil Powrie, "On the Threshold Between Past and Present. Alternative Heritage," in *British Cinema, Past and Present*, ed. Justine Ashby and Andrew Higson (New York: Routledge, 2001), 323.

3.4 Het intermediaal discours in *Billy Elliot*

In dit discours worden de intermediale linken besproken die in de film *Billy Elliot* verweven zijn. Achtereenvolgens worden de volgende referenties besproken; apathische working-class personages, het Pygmalioneffect, 'Het Zwanenmeer', Fred Astaire en Gene Kelly, kinderen die met dromen hun leven zin geven, *Kes* en *Battleship Potemkin*. Aanvullend wordt de vraag behandeld wat de toevoeging van deze link is aan het thema van sociale mobiliteit.

3.4.1 Apathische working-class personages

De film *Billy Elliot* laat op het einde arbeiders zien die met kromme schouders, wezenloos als geautomatiseerde robots naar hun werk gaan. Beelden die geïnspireerd kunnen zijn door *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Deze futuristische film van Lang geeft arbeiders weer die overschaduw zijn (soms letterlijk) door de komst van automatisering en machines.



Afbeelding 50: Terneergeslagen arbeiders betreden de lift in de fabriek in *Metropolis* (1927) links. Rechts: in *Billy Elliot* stappen working-class mannen ook gedeprimeerd in een lift. Onder deze arbeiders ook de vader en broer van Billy.

In *Metropolis* is er ook de bekende scène waarin bedrukte arbeiders in een lift stappen. In de film van Daldry is er op het einde een shot van gedeprimeerde arbeiders die in een lift stappen om aan een ondergrondse afdaling te beginnen. Een andere verwijzing duikt op in de afbeelding van klassentegenstellingen. De huizen en de wijken van de arbeiders in Everington situeren zich in een lager gebied, terwijl de middenklasse personages in een mooie wijk wonen die hoger en buiten het centrum ligt. In *Metropolis* is er een gelijkaardige geografische scheiding. In deze film wonen de arbeiders ook in een lager gedeelte, terwijl de leden van de hogere klassen boven in de stad wonen.⁷²⁸ Een andere overeenkomst tussen beide films is er in de vader/zoon relatie. Zowel in *Metropolis* als in *Billy Elliot* is er een ongemakkelijke relatie tussen een vader en een zoon die aan het einde van de film terug hersteld wordt. In *Metropolis* kan de verliefdheid van zoon Freder op een meisje uit de lagere klasse, de goedkeuring van zijn vader Fredersen (de burgemeester van Metropolis) niet wegdragen. Op het einde van de film echter worden vader en zoon terug verzoend. In *Billy Elliot* kan vader Jacky Elliot de liefde van zoon Billy voor ballet (een passie eerder bestemd voor de hogere klasse) initieel niet accepteren.

⁷²⁸ Chris Perkins-Steele, *Northern Exposures: Rural Life in the North East* (Newcastle: Northumbria University Press, 2007), 6.

Naar het einde van de film draait ook hij echter bij. Een verschil tussen beide films is dat in de slotscènes van *Metropolis*, de hogere klasse met de arbeidersklasse verzoend wordt, na ernstige strubbelingen. In *Billy Elliot* is dit niet het geval, integendeel zelfs. Billy Elliot zelf klimt weliswaar naar een hogere klasse, maar zijn familieleden niet.

3.4.2 Het Pygmalioneffect in *Billy Elliot*

In *Billy Elliot* is er volgens Shaffer en Hazel een verwijzing naar het Pygmalioneffect. Het Pygmalioneffect is gebaseerd op een verhaal van de Romeinse dichter Ovidius. In dit verhaal wordt de beeldhouwer Pygmalion verliefd op het beeld dat hij gemaakt heeft van een godin, Venus. Venus wordt door die liefde zo ontroerd dat ze het beeld tot leven wekt.⁷²⁹ Concreet, via het Pygmalioneffect probeert een mentor (of een leraar), door een onverzettelijk geloof in het kunnen van de ander, een leerling, van een lelijk eendje een zwaan te maken. Het is een zodanig geloof in iemand, waardoor dat geloof realiteit wordt. In de woorden van Shaffer: "The tendency of teacher expectancies to become self-fulfilling prophecies causing students to perform better or worse depending on their teacher's estimation of their potential."⁷³⁰ Een duidelijk voorbeeld van het Pygmalioneffect is verweven in het toneelstuk van Bernard Shaw 'Pygmalion'. In dit toneelstuk beweert professor Henry Higgins dat hij de Londense bloemenverkoopster, Eliza Doolittle, kan laten doorgaan voor een hertogin. Na tal van dictie- en etiquettelessen slaagt hij daar ook in. De oeverfilming hiervan is de film *Pygmalion* (Leslie Howard en Anthony Asquith, 1938).⁷³¹ In 1964 werd dit toneelstuk ook door George Cukor verfilmd in de bekende film 'My Fair Lady' met Audrey Hepburn en Rex Harrison. Andere (recentere voorbeelden zijn *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) en *Maid in Manhattan* (Wayne Wang, 2002).⁷³²

Specifiek voor *Billy Elliot* is er de verwijzing naar *Educating Rita*. In deze laatste film speelt Michael Caine het personage van Frank Bryant, een (regelmatig beschonken) literatuurprofessor die tegen zijn zin lesgeeft. Zelfs de literatuur lijkt alle betekenis voor hem verloren te hebben. Deze professor krijgt echter een opkikker wanneer Rita door zijn deur stapt, een vrouw van 26, die besloten heeft dat er meer moet zijn in het leven dan alleen het huishouden. Rita komt uit een arbeidersgezin, waarin er niets anders van haar wordt verwacht dan dat ze trouwt, zwanger wordt en 's avonds met haar man naar de pub gaat. Maar ze voelt aan dat er meer zit in haar en ze probeert haar intellectuele kant te voeden. Als vrije studente volgt ze een cursus Engelse literatuur bij Bryant. Bryant raakt gecharmeerd door haar levenslust en ambitie. Het personage van Rita wordt vertolkt door Julie Walters. Walters vertolkt de rol van mevrouw Wilkinson in *Billy Elliot*. In *Billy Elliot* is er dus een omkering van haar rol: zij neemt nu de rol van mentor over en Billy neemt de rol van de leerling in, zoals 'Rita'.

'*Educating Rita*' is bovendien eveneens een bewerking van het Pygmaliongegeven: een meisje van de lagere klasse wordt door een man van de hogere klasse omgevormd tot een nette dame.⁷³³

⁷²⁹ David R. Shaffer, *Social and Personality Development* (London: Thomson Learning, 2005), 411. Hazell, *Family Systems Activity Book*, 114.

⁷³⁰ Shaffer, *Social and Personality Development*, 411. Shafer vermeldt in zijn onderzoek een variant van het Pygmalioneffect. In deze variant beseft het working-class personage na zijn transformatie dat hij ervoor eigenlijk beter was. Voorbeelden zijn *If I Were Rich* (Randall Faye, 1936) en *If I Were Boss* (Maclean Rogers, 1938). In deze films was er de suggestie dat iedereen beter bij zijn eigen klasse blijft, een suggestie voor het status quo dus. Volgens Shafer was de onderliggende reden hiervoor dat working-class personages de zorgen en problemen van de hogere klassen niet zouden aankunnen. Shafer, *Enter the Dream House*, 148-150.

⁷³¹ Ibid.

⁷³² Hazell, *Family Systems Activity Book*, 114.

⁷³³ Ian Stuart, "Gotta Dance," *The Advocate* 85 (2000): 81-82.



Afbeelding 51: Michael Cain geeft lessen aan Rita (Julie Walters) in *Educating Rita*.

In *Billy Elliot* duiden de linken naar *Educating Rita* en het Pygmalionmotief op zowel sociale mobiliteit als de omkering van geslachtsrollen die hiermee gepaard gaan. Waarin deze twee films verschillen, is het effectief opklimmen van Billy naar een hogere klasse. Bovendien is in *Billy Elliot* het Pygmaliongegeven aan een zwanenmotief (de transformatie van Billy in een zwaan en 'Het Zwanenmeer') gekoppeld, waarmee de overgang is gemaakt naar 3.4.3. Concreet voor *Billy Elliot* duidt de rol van mevrouw Wilkinson als mentor ook op het opheffen van klassentegenstellingen, conform de besproken ideologische waarden van New Labour (zie 3.3). Zij is van de middenklasse, Billy komt uit de arbeidersklasse. Toch komt ook hier een vorm van counterdiscours naar de oppervlakte: de echtgenoot van mevrouw Wilkinson ziet het mentorschap van zijn vrouw met lede ogen aan en geeft hier commentaar op.⁷³⁴

3.4.3 Het Zwanenmeer en het zwanenmotief in *Billy Elliot*

Onder dit punt worden eerst de verwijzingen naar de transformatie van Billy in een zwaan en de verwijzingen naar 'Het Zwanenmeer' besproken. Vervolgens wordt, via de argumentaties van Kolb, Nelmes en Mahon besproken wat de betekenis kan zijn van deze verwijzingen. In de film is er het motief van het (lelijke) eendje Billy die zich ontwikkelt naar een sierlijke zwaan. Dit zwanenmotief uit zich in sommige tracks op de soundtrack, maar ook in visuele motieven. Mevrouw Wilkinson en Billy luisteren op de veerpont naar het 'Het Zwanenmeer' waarbij mevrouw Wilkinson het verhaal vertelt van 'Het Zwanenmeer'. De film eindigt met 'Swan Lake, Op.20' van Pyotr Ilyich Tchaikovsky. De cirkel is rond voor Billy, zijn tocht heeft een voorlopig eindpunt, de eend is een zwaan geworden. Dit eindpunt geldt ook voor de andere personages in het publiek die naar Billy kijken. Zijn vader en broer Tony zijn meer open in hun gevoelens voor mekaar, hebben de dood van hun vrouw/moeder aanvaard en ook de artistieke aspiraties van hun zoon/broer Billy. Ook Michael, de homoseksuele kameraad van Billy, komt tot volle ontwikkeling en ontluiking als hij met zijn vriend in het artistieke milieu van Londen naar het debuut van Billy komt kijken. Naast de duidelijke verwijzingen naar 'Het Zwanenmeer' van Tchaikovsky beklemtoont ook meer eigentijdse muziek de evolutie van Billy, met name via Marc Bolans 'Ride the Wild Swan'.⁷³⁵ Naast de muzikale verwijzingen is er een visuele verwijzing naar 'Het Zwanenmeer' in de scène waarin Billy een kussengevecht houdt met Debbie. De ronddwarrelende veren én de afbeeldingen van een

⁷³⁴ Craps, "Dansen op de koolmijnen." Bradshaw, "A Pirouette Through History's Picket Lines."

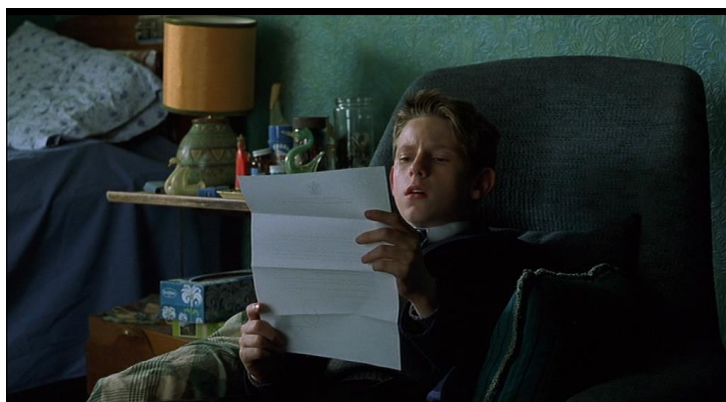
⁷³⁵ Alexandra Kolb, *Dance and Politics* (Bern: International Academic Publishers, 2010), 313.

witte zwaan op het behangpapier van de slaapkamer van Debbie verwijzen naar het motief van de zwaan.



Afbeelding 52: Debbie en Billy in een gesprek. Op het behang achter hen is een zwanenmotief.

Naast het behangpapier met het zwanenmotief is er een verwijzing naar een zwaan tijdens de rellen van de staking waarbij Tony, als een van de vakbondsleiders, achtervolgd wordt door de politie, vervolgens een wit laken over zijn lichaam krijgt, waarna hij met stokken wordt geslagen en het witte laken bebloed wordt.



Afbeelding 53: Billy opent de brief waarin staat of hij al dan niet is toegelaten tot de balletschool in Londen. Op het nachtkastje staat een beeld van een zwaan.

Tot slot, wanneer Billy angstvallig de brief opent met zijn toelating tot de balletschool, staat achter hem een beeld van een zwaan. Specifiek wat de betekenis van de referentie aan 'Het Zwanenmeer' voor het thema sociale mobiliteit betreft, vermeldt Kolb de connectie tussen de populaire muziek van T. Rex en de traditionele balletmuziek van 'Swan Lake' van Tchaikovsky. Wanneer de volwassen Billy zijn debuut beleeft op de tonen van 'Swan Lake', laat Daldry een close-up zien van Billy waarin hij zich inbeeldt te dansen op een nummer van T. Rex, met de toepasselijke titel 'Ride a White Swan'. Deze wisselwerking duidt volgens Kolb op het feit dat succes in de klassieke ('high culture') danswereld ook bereikbaar is voor die personen die niet vanaf een heel jonge leeftijd geconfronteerd worden met deze vormen van cultuur.⁷³⁶ Nelmes en Mahon duiden op het belang van de referentie aan 'Het Zwanenmeer' in de eerder vermelde scène waarin Billy en mevrouw Wilkinson op een overzetboot een rivier oversteken.

⁷³⁶ Jill Nelmes, "Realism and Screenplay Dialogue," in *Analysing the Screenplay*, ed. Jill Nelmes (New York: Routledge, 2010), 235. Kolb, *Dance and Politics*, 313.

Beide personages luisteren naar de finale van 'Het Zwanenmeer' (Billy speelt een cassettebandje af). Mevrouw Wilkinson vertelt hierop het verhaal van 'Het Zwanenmeer' aan Billy. Volgens Nelmes voerspelt deze scène dat Billy op het einde van de film zal dansen op de tonen van 'Het Zwanenmeer'.



Afbeelding 54: Billy overlegt met mevrouw Wilkinson, die het verhaal vertelt van 'Het Zwanenmeer'.

Mahon graaft nog iets dieper in haar analyse van deze scène. Achter Billy en mevrouw Wilkinson is een politieagent te zien. De politieman wijst de kijker erop dat er in Billy zijn omgeving nog heel wat problemen zijn die zijn beweging naar een nieuw leven en naar een nieuwe wereld beïnvloeden. Het verhaal van 'Het Zwanenmeer' gaat over personen die overschaduwd worden door grotere krachten. De protagonisten van dit verhaal ontsnappen (weliswaar door de dood) aan deze krachten. Er is in *Billy Elliot* de suggestie dat Billy ook grotere krachten moet confronteren op weg naar zijn bestemming: onbegrip in zijn omgeving en een weinig rooskleurige financiële toestand. De muziek op het cassettebandje bereikt een hoogtepunt (een crescendo) wanneer Billy voor zich uitkijkt, naar het landschap achter de rivier. Er volgen nu close-ups van de mechanische elementen van de boot die hen over de rivier stuwen. Deze mechaniek staat symbool voor de krachten die Billy naar zijn betere toekomst sturen. De politieman op de achtergrond staat voor datgene wat hem dreigt tegen te houden.⁷³⁷

3.4.4 Fred Astaire en Gene Kelly inspireren Billy Elliot

Naar deze twee bekende acteurs zijn er diverse verwijzingen. De argumentaties van Riley en Hill worden hieronder besproken. De oma van Billy, die ervan droomde een professionele danseres te worden, was een fan van de acteur Fred Astaire. In *Billy Elliot* duikt een fragment op uit *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935), namelijk de scène waarin Fred Astaire en Ginger Rogers dansen op het Irving Berlin-lied 'White Tie and Tails'. Billy danst uitbundig mee op straat; al dansend baant hij zich een weg naar de toekomst.⁷³⁸ Volgens Riley beklemtoont de inclusie van dit fragment zowel een nostalgisch aspect in *Billy Elliot* (de oma van Billy die ook danseres wilde worden) als een verlangen naar de droomwereld van Hollywood. Ook in *Pennies from Heaven*, de tv-serie van de BBC uit 1978, geschreven door Dennis Potter, wordt hetzelfde nummer gehanteerd om een droomachtige fantasie te creëren voor de hoofdpersonages, waarbij ze hun dagdagelijkse sociaaleconomische problemen (ten tijde van de

⁷³⁷ Nelmes, "Realism and Screenplay Dialogue," 235. Rebecca Mahon, *Billy Elliot: English Study Guide* (Singapore: Green Giant Press, 2003), 40.

⁷³⁸ Kathleen Riley, *The Astaires: Fred & Adele* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 42- 43.

Depressie) even kunnen vergeten.⁷³⁹ De link naar Gene Kelly wordt gelegd door de vader van Debbie. Deze vader is een bittere man die zelf werkloos is geworden en de hele dag drinkt. Hij voelt zich overbodig in het leven van zijn vrouw en dochter. Een beetje jaloers op het talent van Billy en de aandacht die deze laatste krijgt, bestempelt hij Billy op de volgende wijze: “If it isn’t Durham’s little Gene Kelly.” Volgens Hill is het de associatie met de dynamische energie en het atletische in het dansen van Kelly die in *Billy Elliot* wordt uitgespeeld. Op een gegeven moment reageert Billy zijn frustraties (na conflicten tussen zijn familie en mevrouw Wilkinson) af door in de straten van Durham te dansen. De muziek waarop hij danst, is het toepasselijke punknummer ‘A Town Called Malice’ van The Jam. De dansbewegingen die hij uitvoert, zijn echter de typische tapdansbewegingen en energetische uitbarstingen van Gene Kelly.⁷⁴⁰ Hoewel Hill hier het heteroseksuele aspect in beklemtoont – tapdansen op een ruige punktrack dissocieert voor hem tapdansen en balletdansen met homoseksualiteit – kan deze associatie met Gene Kelly ook in de richting gaan van het thema van sociale mobiliteit. Via dansen (net zoals Kelly en Astaire) geraakt Billy misschien weg uit een vooringenomen en bekrompen omgeving. Een andere link die via Astaire gelegd kan worden, illustreert dit. Volgens Riley was ook de jonge Fred Astaire door zijn moeder gestimuleerd om te dansen (net zoals Billy via zijn moeder, zijn oma en uiteindelijk ook zijn surrogaatmoeder, mevrouw Wilkinson). Zijn moeder schreef hem in een dansschool in de hoop dat dansen hem fysiek en mentaal kon ontwikkelen, waarna zich het bekende succesverhaal tot filmacteur ontwikkelde.⁷⁴¹

⁷³⁹ In deze serie wordt de armoede en de strijd van de working-class – specifiek van mijnwerkers – aan de kaak gesteld door schrijver Dennis Potter wiens vader en grootvader beiden eveneens mijnwerkers waren.

⁷⁴⁰ John Hill, “A Working-Class Hero Is Something to Be? Changing Representations of Class and Masculinity in British cinema Class and Masculinity in British cinema,” in *The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*, ed. Phil Powrie et al. (London: Wallflower Press, 2004), 104-105.

⁷⁴¹ Riley, *The Astaires*, 42- 43.

3.4.5 Kinderen en hun dromen

Via het inhoudelijke item van kinderen en hun dromen in *Billy Elliot* zijn er intermediale koppelingen naar *My Childhood* (Bill Douglas, 1972), *El Espiritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), de bildungsroman en 'Coming of Age' films.

My Childhood en *El Espiritu de la colmena*

Naar eigen zeggen bewonderde scenarioschrijver Hall het werk van Bill Douglas en Victor Erice en hun werk met kinderen, respectievelijk in de films *My Childhood* en *El Espiritu de la colmena*.



Afbeelding 55: Een working-class jongen in Schotland, in *My Childhood*.

My Childhood van Bill Douglas was voor Hall belangrijk omdat de inhoud en de settings veel op die van *Billy Elliot* lijken. In *My Childhood* wordt namelijk het verhaal verteld van Jamie. Jamie is een achtjarige jongen die opgroeit in een arm mijnwerkersdorpje in Schotland, begin jaren 40. Samen met zijn halfbroer en zieke grootmoeder leeft hij op de armoedegrens. Zijn enige manier om te ontsnappen aan de werkelijkheid, zijn de regelmatige bezoeken die hij brengt aan de lokale bioscoop, net zoals het personage Bud in *The Long Day Closes*. Het geld voor de bioscooptickets verzamelt hij door lege confituurpotten terug in te leveren. *My Childhood* is het eerste deel van een autobiografische trilogie van Douglas over zijn jeugd. Later volgden nog *My Ain Folk* (1973) en *My Way Home* (1978).

Indien alleen de eerste film in ogenschouw wordt genomen, is er een verschil met *Billy Elliot*. Billy maakt van zijn passie een carrière, Jamie niet. Bekeken vanuit de gehele trilogie, heeft Jamie uiteindelijk wel zicht op een betere toekomst door zijn vriendschap met een jonge Engelsman uit de middenklasse. Deze Engelsman introduceert hem in de wereld van boeken en opent voor hem de weg naar een meer optimistische toekomst op de arbeidsmarkt. Hoewel deze trilogie bekendstaat voor zijn realisme (de grauwe settings, de taal en – concreet voor deze trilogie – de afwezigheid van geluidseffecten) zijn ook in deze films van Douglas (uiteindelijk) tekenen van hoop en optimisme te vinden.⁷⁴²

⁷⁴² Leila Wimmer, *Cross-Channel Perspectives: The French Reception of British Cinema* (Bern: International Academic Publishers, 2009), 203. Boris Ford, *The Cambridge Cultural History of Britain: Modern Britain* (Cambridge: University of Cambridge, 1992), 247.



Afbeelding 56: Kinderen en hun fantasieën in *El Espíritu de la colmena*.

El Espíritu de la colmena is volgens Hall relevant omwille van de zoektocht van kinderen naar schoonheid en een doel in het leven. Daarnaast, net zoals in *Billy Elliot*, zijn er in *El Espíritu de la colmena* subjectieve standpunten, namelijk die van kinderen, waardoor hun beleavingswereld en hun fantasieën in beeld worden gebracht. *El espíritu de la colmena* handelt over een Spaans gezin en het leven van de vier gezinsleden in en rond de boerderij waar ze wonen. Hoewel er geen specifiek jaar wordt opgegeven, lijkt het verhaal zich af te spelen in de nasleep van de Spaanse burgeroorlog. Twee zussen, Ana en Isabel, wonen samen met hun ouders op een herenboerderij op het Spaanse platteland. In het dorp is er op een gegeven moment een voorstelling van de film *Frankenstein* (James Whale, 1931) waarvoor veel belangstelling is bij de dorpingen. Een scène die de jonge Ana het meest bijblijft, is de scène waarin het monster (gespeeld door Boris Karloff) het lijk van het verdronken meisje draagt. Ana vermoedt, ten onrechte, dat het monster het kind met opzet heeft verdronken. Verward vraagt ze achteraf aan haar zus waarom het monster het kind heeft gedood, waarop Isabel antwoordt dat het allemaal niet echt is en dat ze het monster in levende lijve heeft gezien en dat het een geest is. Hierop legt Ana de link met de gewonde soldaat, een tegenstander van het regime van dictator Franco die plotseling in het dorp belandde en zijn toevlucht zocht in een verlaten schuur. Ana verzorgt de gewonde soldaat en geeft hem voedsel. Net zoals in *Billy Elliot* wordt er in *El espíritu de la colmena* dus door kinderen naar een filmfragment gekeken. In *El espíritu de la colmena* is dat de film *Frankenstein*. In *Billy Elliot* is dat *Top Hat*, zie supra. In *El espíritu de la colmena* en *Billy Elliot* bootsen de kinderen de scènes van de films na waarnaar ze gekeken hebben. De zusjes in *El Espíritu de la colmena* werken evenwel niet aan een carrière in deze nabootsing – ze behoren al tot een hogere klasse – maar zoeken escapisme en verstrooiing.⁷⁴³ In beide films is er een jongste kind dat opkijkt en raad vraagt aan een oudere broer of zus. Een oudere zus of, in het geval van *Billy Elliot* een oudere broer die plaagt en misleidt. In beide films is ook de moeder ‘afwezig’. In *Billy Elliot* door de dood, in *Espíritu de la colmena* door een mentale afwezigheid. De moeder in deze Spaanse film spendeert haar tijd voornamelijk in het schrijven van brieven naar geliefden. Een verschil tussen beide films is de weergave van de oorzaken van de maatschappelijke situatie waarin de personages zich bevinden. Op metaforisch niveau staat het monster voor de dictatuur van Franco en bijgevolg voor de sociaal-politieke situatie van de dorpsbewoners en het gezin van Ana en Isabel. De komst van de gewonde soldaat versterkt deze metafoor. In *Billy Elliot* wordt de oorzaak van de maatschappelijke omstandigheden iets explicieter vermeld, namelijk in het radiofragment met de toespraak van Thatcher en de inclusie van de track ‘London Calling’ van The Clash in de soundtrack.⁷⁴⁴

⁷⁴³ Tiger Aspect Pictures, *Press Release Billy Elliot*, 7.

⁷⁴⁴ Roger Ebert, “El espíritu de la colmena,” *Chicago Sun-Times*, 20 november 2012.

De bildungsroman

De bildungsroman is een literair genre waarin, volgens Haywood, de protagonist (een jongeling) veelal wordt gevormd door de mensen die hij ontmoet en de omstandigheden waarin hij zich bevindt. In de Britse working-class fictie begon deze koppeling met de bildungsroman, in de roman 'Sunshine and Shadow' van Thomas Martin Wheeler, in delen gepubliceerd tussen 1849 en 1850. Daarin wordt de ontwikkeling gevolgd van protagonist Arthur Morton, een wees, die hogerop wil komen in de maatschappij. In Britse working-class films zijn er eveneens toepassingen van de bildungsroman. Soms is een dergelijke film gebaseerd op een roman, zoals *Kes* (zie infra) of *Trainspotting*, waarin Renton zich eveneens bevindt in het stadion van ontluikende volwassenheid. Maar ook Billy in *Billy Elliot*, wiens ontwikkelingen naar volwassenheid en de hinder die hij daarbij ondervindt in beeld worden gebracht. Specifiek voor *Billy Elliot* kan men zelfs spreken van een filmische toepassing van een subgenre binnen de bildungsroman, de 'künstler-bildungsroman', waarvan het boek 'Sons and Lovers' uit 1913 van D.H. Lawrence een vroeg voorbeeld vormt. In dit subgenre van de bildungsroman ontwikkelt de jonge 'held' zich tot artiest en kunstenaar, net zoals Billy die eveneens een artistieke toekomst voor zich heeft.⁷⁴⁵

'Coming of Age' films

In 'Coming of Age' films stapt een jongeling, volgens Collins en Davis, over de drempel naar volwassenheid. Terwijl Collins en Davis hier de leeftijd algemeen houden (een jongeling kan een kind of een adolescent zijn), beklemtoont Lort dat het gaat om adolescenten. Adolescenten die op weg naar volwassenheid een overgangsrite moeten doormaken. Het meest relevante is om inderdaad de leeftijd open te trekken en ook jonge kinderen op te nemen in de omschrijving van 'Coming of Age' films. Lort legt dan weer (terecht) de klemtoon op overgangsritten, vaak problemen, waarmee de jongeling op de weg naar volwassenheid geconfronteerd wordt en ook op het universele aspect of de universele aantrekkingskracht van 'Coming of Age' films.⁷⁴⁶ Qua 'Coming of Age films' is er een intermediale link in *Billy Elliot* met *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) waarin John Travolta een working-class personage vertolkt dat zijn heil en ontspanning zoekt in dansen. Hij wint een danswedstrijd en houdt van de glamour en glitter van de discoscène.⁷⁴⁷ Eveneens is er een verband met *Flashdance* van Adrian Lyne uit 1983 (zie ook 1.4 in *The Full Monty* en 2.4 in *Brassed Off*). Jennifer Beals speelt een jonge working-class vrouw, Alex Owens, die hogerop probeert te geraken via een danscarrière waarbij ze op het einde van de film moet dansen voor een jury, net zoals Billy. Net zoals Billy een oma heeft die aspiraties had om balletdanseres te worden, is er in het leven van Alex een bejaarde dame die een danscarrière had en wiens dansschoenen ze mag lenen voor haar auditie.⁷⁴⁸ Net zoals in *Flashdance*, is er in *Billy Elliot* een einde met een danssprong vastgelegd in een freeze frame. Volgens Elsasser houdt dat eindbeeld een belangrijke betekenis in. Net zoals Alex in *Flashdance* wordt het sierlijke van de danser én het toekomstige succes voor eeuwig vastgelegd in een stilstaand beeld. Er zijn immers genoeg aanwijzingen voor de kijker (in beide films) dat het vervolg na dit stilstaand shot een succesverhaal zal zijn. Dit in tegenstelling tot *The Full Monty* en *Trainspotting* waarin de kijker bij het moment wanneer

⁷⁴⁵ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 8-35.

⁷⁴⁶ Felicity Collins and Therese Davis, *Australian Cinema after Mabo*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 153. Don Lort, *Coming of Age: Movie & Video Guide* (Laguna Hills: Companion Press, 1997), 8.

⁷⁴⁷ Rooney, "Dancer," *Variety*, december 2000.

⁷⁴⁸ Ibid.

het freeze frame in beeld komt niet zeker weet wat de toekomst gaat brengen.⁷⁴⁹ Omwille van de specifieke link met boksen, lijkt *Billy Elliot* veel op 'Girlfight' (Karyn Kusama, VS 2000). Diana Guzman in *Girl Fight* heeft vaak ruzie op school. Thuis heeft ze problemen met haar vader met wie ze niet kan opschieten. Als ze haar broertje ophaalt bij de boksschool, besluit ze dat ze ook wil leren boksen. Ze zegt niets tegen haar vader en krijgt bokslessen in plaats van haar broer, die er toch niets aan vond. Na een paar trainingen wordt het duidelijk dat ze talent heeft. Diana vindt in dit alles (net zoals Billy in ballet) een uitlaatklep en voldoening. Volgens Sison zijn beide films een weerspiegeling van elkaar: in *Billy Elliot* baant een jongen zijn weg naar een beroep dat eerder met vrouwen wordt geassocieerd, in *Girl Fight* zoekt een meisje een plaats in de door mannen gedomineerde wereld van het boksen.⁷⁵⁰ Een andere film waarmee, volgens Sison, *Billy Elliot* geassocieerd kan worden, is *October Sky* (Joe Johnston, 1999), waarin een jongen uit een mijnwerkersmilieu, Homer Hickam, ervan droomt een raket te lanceren in de ruimte. Uiteindelijk wordt Hickam een ingenieur bij NASA. Zowel Billy als Homer proberen op hun manier aan hun voorbestemd lot als mijnwerker te ontsnappen. In beide films moeten de protagonisten ook afrekenen met bekrompenheid en kortzichtigheid in hun omgeving.⁷⁵¹ Met de verwijzing naar deze 'coming of age' films wordt het succesverhaal van Billy, een vorm van discours, kracht bijgezet.

3.4.6 Billy Elliot en Kes

Tussen *Kes* en *Billy Elliot* zijn er verschillende parallellen te trekken, tegelijk zijn er ook verschillen tussen beide films. Zowel de overeenkomsten als de verschillen worden hieronder besproken.



Afbeelding 57: Billy Kasper vindt verlichting van zijn problemen in het africhten van een valk in *Kes*.

Kes is gebaseerd op het boek 'Kestrel for a Knave' door Barry Hines. In *Kes* (Ken Loach, 1969) heet het hoofdpersonage ook Billy. De vijftienjarige Billy uit *Kes* heeft het in zijn leven niet gemakkelijk gehad. Zijn vader heeft hem, zijn moeder en zijn broer in de steek gelaten. De moeder op haar beurt verwaarloost haar gezin en alsof dat niet genoeg is, wordt Billy door iedereen afgeblaft: zijn moeder, zijn broer en zijn leerkrachten. Om de dingen te krijgen die hij nodig heeft én om zijn leven wat aangenamer te maken, moet Billy soms overgaan tot winkeldiefstal. Op een dag, dichtbij een moeras, kijkt Billy gefixeerd naar de vlucht van een valk en vervolgens steelt hij een van haar jongen. Hij voedt de kleine vogel op, geeft hem de naam Kes en leert hem op voedsel jagen. Het africhten van Kes geeft Billy

⁷⁴⁹ John Elsasser, "Billy Elliot," *New Music*, november 2000, 102.

⁷⁵⁰ Een recentere film, waarin een meisje het wil maken in de bokswereld, is *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004).

⁷⁵¹ Antonio Sison, *World Cinema, Theology, and the Human: Humanity in Deep Focus* (New York: Routledge, 2012), 16.

uiteindelijk een levensdoel, zelfs hoop op een betere toekomst, ondanks de moeite die anderen doen om die hoop de kop in te drukken. Op het einde echter doodt Billy's broer, uit frustratie, de vogel. Buiten de inhoud (meer bepaald de karakteristiek van zelfontplooiing en escapisme) zijn er nog overeenkomsten met *Billy Elliot*. Er is namelijk het disfunctionele gezin: bij *Kes* gaat de vader er vandoor, bij *Billy Elliot* is de moeder gestorven en blijft de rest van het gezin verweesd achter. In beide gevallen leidt deze leemte ook tot conflicten.⁷⁵² Billy Casper heeft dezelfde voor naam als Billy Elliot. Beiden hebben ongeveer dezelfde leeftijd. Ook Billy Casper heeft een oudere broer, die zoals Tony Elliot met frustraties worstelt. Beiden zoeken een uitweg uit hun moedeloos bestaan in het arbeidersmilieu. Billy uit *Kes* verwezenlijkt dit door een valk te verzorgen en af te richten. Billy Elliot door een carrière als balletdanser. Een verschil met Billy Elliot is dat Billy Casper zijn droom letterlijk de nek wordt omgewrongen wanneer zijn oudere broer uit frustratie de valk doodt. De kansen van Billy Elliot daarentegen zijn op het einde van de film intact, waardoor hij zijn droom als professionele balletdanser kan verwezenlijken. Zoals Platt vermeldt: "His (red: die van Billy Casper in *Kes*) harsh family life is not suddenly transformed into 'The Waltons' part way through out of the recognition of his talent, as occurs in *Billy Elliot*. In effect the family Billy (Elliot) has at the end of the film is not the family he has at the beginning: they change (...)." ⁷⁵³ Volgens Hill zijn de verschillen met *Kes* nog groter. Voor hem negeert de film *Billy Elliot* (in vergelijking met *Kes*) teveel de sociaaleconomische omstandigheden rond de working-class protagonist:

The family and community which, in *Kes*, is identified as oppressive as a result of its disadvantaged economic and social position is now located as a 'primary' rather than 'secondary' source of oppression. Moreover, what (in *Kes*) is identified as resistance to the inequities of the social system – industrial militancy – is (in *Billy Elliot*) as identified as a problem rather than any kind of solution. (...) *Billy Elliot's* fantasy of individual upward mobility (and effective incorporation into middle-class culture) ducks too many issues: the problems of continuing economic and social disadvantage in British Society (...) and the demanding task of building a politics that can combine, rather than counter pose, different kinds of demand for equality and social justice.⁷⁵⁴

Leach en Piskorz bestempelen het format van *Billy Elliot* door deze omissie van de sociaaleconomische omstandigheden dan ook als een soort van 'soft realisme'; er is geen politieke punch in *Billy Elliot*, in vergelijking met *Kes*. Er is geen kritiek op het sociaaleconomische beleid die de omstandigheden van het gezin Elliot gecreëerd hebben en die de sociale mobiliteit in deze film heel wat moeilijker maakt zouden hebben dan deze film afbeeldt. Zoals Piskorz vermeldt, functioneert (qua politieke slagkracht) met name Londen in working-class films gewoonlijk als een dubbele metafoor (zie hiervoor ook de filmanalyse van *Trainspotting* met het thema van regionalisme). Enerzijds is deze metropool het beloofde land voor working-class personages: er is werkgelegenheid, onderwijs en er zijn mogelijkheden om zelf iets uit de grond te stampen. Anderzijds fungeert Londen volgens Piskorz als metafoor voor: "The very source of miners' misery and poverty. Eventually all the important political and economic decisions come from this city and influence the welfare of the rest of the country." Maar in *Billy Elliot* is Londen in deze tweede functie niet merkbaar volgens Piskorz. Buiten twee korte scènes is Londen zelfs

⁷⁵² Chu, "The Lord of the Dance," 97.

⁷⁵³ Allison Platt, "Boys, Ballet and Begonias," in *British Cinema in the 1950's: a Celebration*, ed. Ian MacKillop and Neil Sinyard (Manchester: Manchester University Press, 2003), 99.

⁷⁵⁴ Hill, "Class and Masculinity in British Cinema," 104-105.

niet te zien. Er is de scène waarin Billy en zijn vader vanuit de metro naar boven gaan en de straten van Londen bekijken. De tweede keer is Londen te zien vanuit de balletschool.⁷⁵⁵ Maar daar blijft het dus bij. Volgens Andrews gooit *Ratcatcher* van Lynne Ramsay uit 1999 het over een heel andere boeg. Deze film is eveneens een 'coming of age' verhaal van een opgroeiend kind, met op de achtergrond een staking. Maar dan de staking in 1973 in Glasgow van vuilnismannen. *Ratcatcher* is qua stijl veel poëtischer getint en tegelijk grimmiger en rauwer: dronkenschap, een luizenplaag en armoedige behuizingen komen veelvuldig in beeld. In *Billy Elliot* heerst er volgens Andrews een positievere sfeer.⁷⁵⁶

Wat de bovenvermelde auteurs over het hoofd zien, zijn de klemtonen die in *Billy Elliot* wel degelijk worden gelegd op de sociaaleconomische omstandigheden: de stakingen worden in beeld gebracht (met een bewegende camera zodat de kijker een medestaker wordt), het gezin Elliot heeft problemen om te overleven, zelfs de piano van de overleden vrouw en moeder van het gezin moet eraan geloven. Het is ook niet het opgeven van de staking door vader Elliot die de sociale mobiliteit van Billy mogelijk maakt (wat Hill suggereert) maar een collectief opgezette actie (een concert) en het verpanden van juwelen. Het gebruik van het nummer 'London Calling' als muzikale begeleiding bij de rellen, de kordate uitspraak van de vader dat er 'geen mijnen in Londen zijn', brengen eveneens de sociaaleconomische omstandigheden naar voren. Bovendien, zoals vermeld, kan het individuele traject van Billy wel succesvol zijn; over de trajecten van zijn familie, zijn vrienden en de andere mijnwerkers die in beeld worden gebracht, bestaat geen zekerheid. In de film ligt de nadruk weliswaar op het individuele traject van Billy (de beweging in *Billy Elliot* naar een vorm van 'social art cinema', zie 3.3), maar de andere trajecten worden hierbij niet genegeerd.

3.4.7 Billy Elliot en Battleship Potemkin

Aansluitend op de bespreking van de intermediale link met *Kes*, is er ook een verwijzing vanuit *Billy Elliot* naar *Battleship Potemkin* (Eisenstein, 1925).⁷⁵⁷ Volgens Morrell zijn er op diverse vlakken parallellen te trekken tussen beide films. In de twee films zijn er rellen waarbij een protesterende menigte een steile plaats afdalt en waarbij de machteloosheid van deze menigte ten aanzien van de ordehandhavers en het falen van collectieve acties in beeld worden gebracht. Er is ook een parallel in het gebruik van trappen. De menigte in Odessa vlucht een reeks trappen af in *Battleship Potemkin*, in *Billy Elliot* is er ook een menigte die een steile helling afdalt. Tony (de broer van Billy) loopt verschillende trappen (aan de achterkant van de huizen in de working-class wijk) naar beneden, vluchtend voor de politie.

⁷⁵⁵ Leach, *British Film*, 99-100. Piskorz, "Reading Filmic Texts as Socio-Political Texts: The Case of *Billy Elliot*," 401.

⁷⁵⁶ Andrews, "A Cliché From the Grim North." Monk, "Underbelly UK, The 1990s Underclass Film," 277. Monk, "Billy Elliot," 18.

⁷⁵⁷ Kevin Morrell, *Organization, Society and Politics: An Aristotelian Perspective* (London: Palgrave MacMillan, 2012), 153-157.



Afbeelding 58: Achtervolgd door troepen van de tsaar dalen de burgers van Odessa de trappen af links in *Battleship Potemkin*. Door de politie achterna gezeten, dalen de stakers een helling af, rechts in *Billy Elliot*.

Op een gegeven moment is er een shot in de film van Daldry waarin trappelende politielaarzen te zien zijn. Dit is vergelijkbaar met verschillende beelden in Eisensteins film waarin de laarzen te zien zijn van de soldaten wanneer ze naar beneden afdalen om de opstand neer te slaan. Deze laarzen staan volgens Morrell symbool voor de eenheid onder de ordehandhavers en het onmenselijke karakter van hun optreden.



Afbeelding 59: De laarzen van de soldaten die de trappen van Odessa afdalen in *Battleship Potemkin*.

In *Billy Elliot* verwerkt Daldry subtiele hints van solidariteit: wanneer Tony in een huis rent, houdt een vrouw (die daar woont) een deur open voor hem zodat hij enkele stappen voor is op de politie. Even later, in een ander huis, neemt Tony een tas thee. Deze subtiele indicatoren van solidariteit tussen de mijnwerkers en de inwoners van het stadje vormen een parallel met de solidariteit tussen de revolterende zeelui en de inwoners van Odessa in de film van Eisenstein.⁷⁵⁸ Toch zijn er ook contrasten tussen beide films, iets waar Morrell te weinig de nadruk op legt. In de film van Eisenstein is er een relatief kort conflict, terwijl in *Billy Elliot* het conflict een jaar zou aanslepen. In de film van Daldry worden ook individuele trajecten gevolgd en beleeft de kijker de staking door de ogen van Billy, de vader van Billy en zijn broer Tony. In Eisensteins film zijn er geen echte protagonisten (wel enkele figuren die al te zien zijn voor het bloedbad op de trappen van Odessa). Bovendien steunt Eisenstein, in de beleving van het conflict, op het plaatsen van de camera als getuige van de revolutie en de oppressie hiervan.⁷⁵⁹ Het grootste verschil zit echter in het individuele traject van Billy en het positieve einde in *Billy Elliot*. Ondanks deze verschillen blijven de overeenkomsten tussen beide films overeind. Deze

⁷⁵⁸ Morrell, *Organization, Society and Politics*, 153-157.

⁷⁵⁹ Ibid., 153-157. Dave, *Visions of England: Class and Culture in Contemporary Cinema*, 74.

overeenkomsten tonen aan dat er wel degelijk een politiek gehalte schuilt in de film van Daldry waarin met een beschuldigende vinger wordt gewezen naar die instanties die verantwoordelijk worden geacht voor de situatie van de mijnwerkers, namelijk de politieke autoriteiten in Londen ten tijde van het verhaal (de sociaaleconomische situatie, het neerslaan van de onrusten), maar ook de waarden van de regering onder Blair (niet voor iedereen zijn er simpele oplossingen voor sociaaleconomische problemen).

Besluit intermediaal discours

Voor het intermediaal discours in *Billy Elliot* kan er besloten worden dat de intermediale koppelingen soms slaan op het werken met kinderen in de hoofdrol. Hierbij zijn hun subjectieve beleving en fantasieën relevant. Andere intermediale referenties zijn sterker gekoppeld aan het thema van sociale mobiliteit. Sommige intermediale linken hebben betrekking op het traject dat Billy wil afleggen, het traject richting een betere toekomst. Een traject richting glamour en glitter. De verwijzingen naar 'Het Zwanenmeer', Fred Astaire, Gene Kelly, films met het Pygmalioneffect en 'Coming of Age' films passen in deze categorie. De intermediale verwijzingen naar *Kes* en *Battleship Potemkin* zijn gerelateerd aan het in kaart brengen van het vertrekpunt van het traject van Billy, namelijk de sociaaleconomische achtergrond van het traject van Billy en de ideologische waarden vervat in *Billy Elliot*. Dit ondanks dat er ook verschillen zijn tussen *Billy Elliot* en *Kes* en *Battleship Potemkin*. De intermediale verwijzingen naar beide films duiden op een subtiel counterdiscours in *Billy Elliot*. Een counterdiscours tegen zowel de ideologische waarden van de conservatieve regeringen onder Thatcher als de New Labour regering onder Blair.

Besluit

Billy Elliot is een telg van een mijnwerkersfamilie die geconfronteerd wordt met harde economische omstandigheden en onbegrip. Billy wil een betere toekomst en kiest zijn passie als balletdanser als middel om deze toekomst te realiseren. In deze derde filmanalyse werd in *Billy Elliot* het thema sociale mobiliteit besproken. Dit thema verschijnt ook in de andere films uit het corpus en in working-class georiënteerde films van vorige tijdsperiodes. En dit in verschillende vormen (escapisme door criminaliteit, huwelijk, hobby's, werk, initiatief, drugs, dans, muziek, ...) en met verschillende uitkomsten. Soms gaan de personages een betere toekomst tegemoet. Soms is die toekomst grimmig of onzeker. In *Billy Elliot* is de uitkomst voor het hoofdpersoon positief. Billy maakt zijn dromen waar en wordt een professionele balletdanser. De toekomst van de andere working-class protagonisten in deze film blijft onzeker. Op de vraag of *Billy Elliot* meegaat in een maatschappelijk discours over de working-class qua sociale mobiliteit, is het antwoord genuanceerd. In zekere zin past *Billy Elliot* in een maatschappelijk discours van die periode, namelijk de ideologische waarden van New Labour onder Blair. Billy neemt initiatief en met volharding en wilskracht geeft hij zijn lot een andere wending. Bovendien worden in deze film klassentegenstellingen opgeheven in de samenwerking tussen Billy en zijn mentor, een vrouw die uit de middenklasse komt. Toch is er ook een counterdiscours in *Billy Elliot*: succesvolle initiatieven van een enkeling bieden op korte en lange termijn geen garantie op succes voor alle personages. De hulp die Billy krijgt van een personage uit de middenklasse wordt bekritiseerd door een ander personage uit de middenklasse. Via een subtiële stilering en een mengeling van mimesis en interpretatie zijn er nog prikken van een counterdiscours: contrasten tussen de arbeidersklasse en de middenklasse, insluiting via kadrage en camerastandpunten van de working-class protagonisten en hints via het gebruik van muziektracks. Ook de intermediale verwijzingen naar *Kes* en *Battleship Potemkin* bevestigen de aanwezigheid van een counterdiscours in *Billy Elliot*. Los van de mate van counterdiscours, kan het gehalte van discours ook vanuit andere perspectieven bekeken worden. Deels reflecteert Billy in zijn entrepreneurschap ook waarden van de conservatieve regering onder Thatcher. Het verhaal van Billy situeert zich ook tijdens de mijnstakingen van 1984-1985. Via de gedeeltelijke sponsoring vanuit Hollywood zijn het model van Todorov, de bespreking van narratieve conventies door Elsaesser en de Horatio Alger mythe eveneens belangrijk in de analyse van de ideologieën achter de weergave van sociale mobiliteit in *Billy Elliot*. Wat vaak op conformisme lijkt, krijgt vanuit deze perspectieven een heel ander beeld. Deze verschillende perspectieven hebben een invloed op mekaar, versterken mekaar en bepalen de richting en de inhoud van het maatschappelijk discours. Hierdoor ontstaat de rijkheid in een film als *Billy Elliot*.

Trainspotting: regionalisme



H.4 Regionalisme in *Trainspotting*

Inleiding



Afbeelding 60: *Trainspotting*: een idyllische trip naar de Schotse heuvels?

It's Shite being Scottish! We're the lowest of the low. The scum of the fucking earth! The most wretched, miserable, servile, pathetic trash that was ever shat into civilization. Some hate the English. I don't. They're just wankers. We, on the other hand, are colonized by wankers. Can't even find a decent culture to be colonized by. We're ruled by effete assholes. It's a shite state of affairs to be in, Tommy, and all the fresh air in the world won't make any fucking difference!



Afbeelding 61: De idylle doorpikt: Renton (Ewan Mc Gregor) vernietigt het romantische beeld van Schotland dat een andere personage net had beschreven.

Het bovenvermelde citaat komt uit de film *Trainspotting*, na *Shallow Grave* uit 1994 de tweede film van regisseur Danny Boyle.⁷⁶⁰ Dit citaat voorspelt enigszins wat er verder in de film zal gebeuren. Renton verlaat zijn streek en reist naar het zuiden, naar Londen, om een nieuw leven te beginnen.⁷⁶¹ Uniek is deze reis naar het zuiden niet, binnen working-class films. Op geografisch vlak stelt Haywood vast dat Britse working-class speelfilms zich veeleer in het stedelijke milieu afspelen: in of nabij steden als Sheffield, Edinburgh, Manchester en Londen. *The Full Monty* (1997) en *The Navigators* (Ken Loach, 2001) spelen zich af in Sheffield, *Trainspotting* (1996) en *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) in Edinburgh, *Naked* (Mike Leigh, 1993) in Manchester. Voorbeelden van films met Londen als setting zijn onder andere *A Girl of London* (Henry Edward, 1925), *London Love* (H. Manning Haynes, 1926) en recenter *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985). Echter, wanneer het verhaal van een working-class film zich initieel in het noorden van Groot-Brittannië afspeelt, ondernemen working-class personages vaak een reis van het noorden van het land naar het zuiden van het land (zie infra 4.2 en 4.3) om de armoede van het noorden te ontlopen en geluk te zoeken in het rijkere zuiden van Groot-Brittannië, met name in de metropool Londen. Ook in fictieliteratuur over de working-class komt deze reis vaak voor. Wanneer die reis in working-class films wordt ondernomen, kunnen zowel een stad in het noorden als een stad in het zuiden fungeren als settings, zoals in *Trainspotting*, *Billy Elliot* en *Naked* waarin er respectievelijk gereisd wordt van Edinburgh, Everington en Manchester naar Londen.⁷⁶² In deze vierde en laatste filmanalyse wordt het thema van regionalisme belicht. Wat is precies Rentons beweegreden voor zijn tirade tegen Schotland en voor zijn vertrek naar Londen? Wat is de houding van Renton en de andere working-class protagonisten in *Trainspotting* tegenover hun eigen noordelijk gelegen streek en tegenover Londen, de centrifugale politieke kracht uit het zuiden van het land? Gaat *Trainspotting* mee in een bepaald discours over ideologische waarden over regionalisme en/of zijn er uitingen van een counterdiscours? Zijn er in *Trainspotting* referenties aan andere (working-class) films of naar andere media? Wat zijn de bijdragen van deze referenties tot het thema van regionalisme? Deze vragen komen aan bod in deze vierde filmanalyse. Om te beginnen wordt er een overzicht gegeven van de productieomstandigheden, de inhoud en de personages van *Trainspotting*. Vervolgens worden de thema's van *Trainspotting* uitgespit om daarna over te gaan tot het drievoudige discours in deze film, specifiek over het thema van regionalisme: een filmisch discours over de representatie van de working-class over regionalisme, een ideologisch en een intermediaal discours. Tot slot volgt er een conclusie.

⁷⁶⁰ Kelly, *Contemporary British Novelists*. Irvine Welsh, 46-47. Channel Four, *Press Release Trainspotting* (London: Channel Four, 1996), 12.

⁷⁶¹ Haywood, *Working-Class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 159.

⁷⁶² Ibid., 115. Gledhill, *Reframing British Cinema 1918-1928*, 131-132. Ook in de Franse working-class speelfilms is er op enkele uitzonderingen na een sterke geografische focus op het stedelijke milieu, met in de eerste plaats de grootstad Parijs. Idem voor de Canadese working-class films, met steden als Quebec en Montreal. Michel Cadé, *L'Ecran Bleu : la représentation des ouvriers dans le cinéma français* (Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2000), 69-70. Malek Khouri and Darrell Varga, *Working on Screen: Working-Class in Canadian Cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), 269-270.

4.1 Productie, inhoud en personages

4.1.1 De productie van *Trainspotting*

Onder dit punt wordt eerst de persoonlijke achtergrond van de makers van *Trainspotting* overlopen. Hierna wordt de financiering van deze film uit de doeken gedaan. Tot slot wordt het verloop van de opnames beschreven.

4.1.1.1 Een producerend trio

Regisseur Danny Boyle werkte na *Shallow Grave* (1994) opnieuw samen met producer Andrew McDonald en scenarioschrijver John Hodge. Samen verfilmden ze 'Trainspotting', het gelijknamige boek van Irvine Welsh uit 1993.⁷⁶³ Danny Boyle, zelf geboren in een arbeidersgezin, startte zijn carrière in het theater, voor hij eind jaren 80 voor de BBC begon te werken, als regisseur van episodes van 'Inspector Morse'. Net voor hij zijn eerste bioscoopfilm zou draaien, regisseerde hij voor de BBC de serie 'Mr Wroe's Virgins' een tv-serie waarvoor Masahiro Hirabuko de montage verzorgde en Brian Tufano instond voor het camerawerk. Voor *Shallow Grave* werkte Boyle terug samen met beide heren (in dezelfde functie). Na *Trainspotting* maakte Boyle onder andere *A Life Less Ordinary* (1997), *The Beach* (2000) en *Slumdog Millionaire* (2008). Producer Andrew McDonald is de kleinzoon van de bekende filmmaker Emeric Pressburger. Eerst studeerde hij in Los Angeles in het 'American Film Institute'. Daarna werkte hij als assistent-regisseur in de film *The Long Day Closes* (Terrence Davies, 1992) en in diverse afleveringen van de Schotse tv-serie 'Taggart'. In deze periode regisseerde hij eveneens diverse documentaires en kortfilms. Andrew McDonald las het gelijknamige boek van Irvine Welsh. Naar eigen zeggen voelde hij zich aangetrokken door het reële inzicht dat het boek bood in de marginale aspecten van de Britse maatschappij: werkloze jongeren, die zich wanhopig en (drugs)verslaafd terugtrekken uit de maatschappij. Dat en de vlagen van fantasie in het boek overtuigden hem om het boek te verfilmen. Scenarist John Hodge, afkomstig uit Glasgow, studeerde voor arts en werkte in verscheidene ziekenhuizen in de Schotse hoofdstad Edinburgh, voor Andrew McDonald hem stimuleerde om het scenario te schrijven dat de basis vormde van *Shallow Grave*.⁷⁶⁴ Na deze ervaring werd Hodge voltijds scenarist. Ook voor *Trainspotting* schreef hij het scenario.

4. 1.1.2 De financiering van *Trainspotting*

In tegenstelling tot *The Full Monty* en *Brassed Off*, is *Trainspotting* volledig door Britse producenten gefinancierd, hoewel de weg naar Hollywood openlag voor Danny Boyle, Andrew Macdonald en John Hodge. Na het kritische en commerciële succes van *Shallow Grave*, kreeg het trio talrijke lucratieve aanbiedingen uit Hollywood. Naar eigen zeggen was het voor hen belangrijker om in Groot-Brittannië te blijven en een film te draaien die hedendaagse issues zou tackelen. Dit betekende echter dat ze niet op hetzelfde budget konden rekenen als van een Hollywoodstudio. In de woorden van Boyle:

⁷⁶³ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 115.

⁷⁶⁴ Channel Four, *Press Release Trainspotting*, 10-11.

It was one of the best decisions I've ever made. Once you've had anything like a hit in the movie business it's so easy to get lost. All these people are scuttling around trying to get you to make things, suggesting things and offering deals. The pressure of what to do next is horrible. By doing *Trainspotting* we managed to side-step all those problems because we just loved the project – I think the book is a modern masterpiece - and we're happy to get the chance to do it on a small budget without any stars.

Andrew McDonald vreesde bovendien dat een samenwerking met een Hollywoodstudio het verhaal van Irvine Welsh onherkenbaar zou verminken en dat een typische Hollywoodstructuur opgedrongen zou worden. Bovendien hadden de makers al eerder positief samengewerkt met de televisiezender Channel Four tijdens het draaien van *Shallow Grave*. Daarom wilden ze opnieuw met deze zender in zee gaan voor de financiering van *Trainspotting*.⁷⁶⁵

Channel Four, een rots in de branding

De conservatieve regering onder Thatcher probeerde in de Britse filmindustrie zoveel mogelijk de vrije markt te laten spelen. Staatsinterveniërende maatregelen werden afgebouwd: staatssubsidies werden teruggeschroefd en in 1984 werden ook bestaande fiscale voordelen in de productie van films afgeschaft. Volgens Murphy geloofde de Thatcher administratie vooral in de commerciële waarde van films en niet in de culturele waarde ervan.⁷⁶⁶ Hier moet echter aan toegevoegd worden dat de conservatieve regering in 1985 het British Screen Finance Consortium oprichtte. Het BSFC was een privébedrijf dat de taak kreeg om de Britse filmsector financieel te ondersteunen. Daarvoor kreeg het van de regering een startkapitaal van 7,5 miljoen pond, gespreid over vijf jaar. De bedoeling was dat het BSFC daarna zelfbedruipend zou zijn. Dit lukte echter niet zodat de staat deze organisatie verder bleef ondersteunen. Indirect had de staat, via het BSFC, op het einde van de jaren 80 toch een betrokkenheid van 25 procent in Britse filmproducties.⁷⁶⁷ Desondanks waren, sinds midden jaren 80 door de verminderde staatsinterventie en de groeiende concurrentie van Hollywoodstudio's, slechts een handvol Britse filmbedrijven (onder andere Handmade en Goldcrest) structureel betrokken bij de productie van Britse films. De meeste Britse producties in die periode zijn gesponsord door Hollywoodstudio's, door Britse filmbedrijven (die eenmalig of op onregelmatige basis een film financierden), een combinatie van een Hollywoodstudio en een Britse studio of door een televisiekanaal als de BBC of Channel Four. Vandaar dat Hill terecht beargumenteert dat de Britse filmindustrie deels in leven werd gehouden door de financiering van deze televisiezenders.⁷⁶⁸ Channel Four is sinds de jaren 80 een belangrijke financieringsbron voor de Britse film. Channel Four, de vierde publieke zender in Groot-Brittannië, begon zijn uitzendingen op 2 november 1982. Van in het begin was het de bedoeling dat Channel Four de onafhankelijke filmsector zou sponsoren. Dit gebeurde niet door rechtstreekse productie, maar via uitbesteding aan onafhankelijke productiehuisen. De deal tussen de televisiesector en de Britse filmindustrie was een win-winsituatie: in ruil voor de financiële injecties mag Channel Four

⁷⁶⁵ Ibid.

⁷⁶⁶ James, "British Cinema Now, Overview," 22-28. Murphy, *British Cinema of the 90s*, 37.

⁷⁶⁷ Hill, *British Cinema in the 1980s*, 38-39.

⁷⁶⁸ Ibid, 53.

de films gratis vertonen op televisie met de mogelijkheid om er achteraf een tv-serie van te maken. Channel Four wilde concreet kansen geven aan zowel gevestigde waarden (zoals Ken Loach en Stephen Frears) als aan nieuw talent. Qua inhoud en vormgeving ging de steun volgens Roddick naar 'heritage' films, Britse 'arthouse' films, maar vooral naar films met een eigentijdse sociaal-politieke blik op de maatschappij.⁷⁶⁹ Soms deed Channel Four aan co-investeringen zoals in *A Room with a View* (James Ivory, 1985) en *Mona Lisa* (Neil Jordan, 1986). Soms werden films volledig door Channel Four gefinancierd, zoals de films *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985) en *Riff-Raff* (Ken Loach, 1991). Na het Thatcher tijdperk, bleef de overheid (onder John Major) de filmsector volgens Murphy verwaarlozen. De samenwerking met Europese projecten werd weliswaar gestimuleerd. Ook werd Groot-Brittannië in 1993 lid van Eurimages, het filmfonds van de Raad van Europa dat filmprojecten financieel steunt door intrestloze leningen toe te staan. De conservatieve administratie onder Major stapte echter vrij rap uit Eurimages, omdat ze dit lidmaatschap niet de moeite waard vonden. Onder de regering van Tony Blair werden wel gunstige maatregelen genomen om de filmindustrie te ondersteunen. In 1997 besliste de piepjonge regering van Blair om de belastingsdruk op filmproducties te verlagen. Met deze maatregel kunnen filmproducenten hun films voor 100% afschrijven. Eind jaren 90 werd ook beslist om de filmbedrijven Pathé Pictures, DNA films en The Film Consortium voor minstens 6 jaar financiële injecties te geven via de opbrengsten van de Britse nationale loterij. De bedoeling was om ook op die manier de Britse filmindustrie te steunen.⁷⁷⁰ Ook Channel Four bleef de filmindustrie ondersteunen, via de financiering van voornamelijk low budget films, waaronder dus *Trainspotting*. Het budget voor *Trainspotting* werd goedgekeurd in maart 1995. Het totale productiebudget bedroeg 2,6 miljoen dollar. Een lucratieve marketingcampagne werd gelanceerd ter waarde van 2,3 miljoen dollar. Channel Four, distributeur Polygram en platenlabel EMI (die de soundtrack van *Trainspotting* uitbracht) werkten samen voor deze marketingcampagne. De merchandising (als deel van de marketingcampagne) bestond onder meer uit posters, T-shirts (met de filmquote 'It's SHITE being Scottish!') en koffiebekers.⁷⁷¹

4.1.1.3 De opnames

In december 1994 was het scenario klaar, de preproductiefase begon in april 1995. De filmcrew was nagenoeg identiek als in *Shallow Grave*. Naast Masahiro Hirabuko en Brian Tufano die respectievelijk instonden voor de montage en het camerawerk, keerde ook Kave Quinn terug als setdesigner. Hoewel de film zich grotendeels in Edinburgh afspeelt, werd Glasgow gekozen als opnameplaats voor de binnenscènes. Producer McDonald vond een verlaten sigarettenfabriek in Glasgow. De productiehal in deze fabriek had een oppervlaktecapaciteit groot genoeg om veertien sets te kunnen bouwen. Boyle en McDonald ondernamen ook een researchtrip naar Leith, de buitenwijk van Edinburgh, waar het boek van Welsh zich afspeelt. Daar vonden ze straten en stegen geteisterd door werkloosheid, drugs en misdaad. Huizen en appartementsblokken waren onderkomen, drugsverslaafden lagen (letterlijk) op straat. Boyle en McDonald bezochten daarna het 'Calton Athletic Drug Rehabilitation Centre' in Glasgow. Daar ontmoetten ze een groep van voormalige drugsverslaafden, die in het centrum hun verslaving overwonnen hadden. Deze ex-drugsverslaafden gaven aan Boyle en McDonald tekst en uitleg over de drugscultuur; welke soort drugs ze namen, hoe ze de drugs injecteerden en wat de fysieke reacties

⁷⁶⁹ James, "British Cinema Now, Overview," 22-28.

⁷⁷⁰ Murphy, *British Cinema of the 90s*, 37-40.

⁷⁷¹ Jan Temmerman, "Trainspotting: de hype en de heroïne," *De Morgen*, 4 september 1996, 9.

waren (gedrag en lichaamshouding) na het injecteren. Twee weken voor de opnames konden de acteurs repeteren. Tussen de repetities door bekeken ze enkele films die Danny Boyle had uitgekozen: onder meer *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *GoodFellas* (Martin Scorsese, 1990) en *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). Films die volgens Boyle inhoudelijke en vormelijke gelijkenissen vertonen met wat hij probeerde te bereiken met *Trainspotting* (zie infra, 4.4 het intermediaal discours). Hiernaast oefenden de acteurs ook de technieken van het drugs spuiten. Hierbij werden ze gecoacht door enkele ex-drugsgebruikers van het 'Calton Athletic Drug Rehabilitation Centre'. Iedere acteur kreeg vijf naalden en moest daarmee oefenen tot hij/zij de techniek van het onderhuids inspuiten onder de knie had. Dat was nodig om het realiteitseffect te verhogen (zie infra, 4.2, het ideologisch discours). De opnames in de studio duurden drie weken. De buitenopnames begonnen op 22 mei 1995 in Leith en zouden vier weken duren.⁷⁷² In de eerste maanden, na zijn release, bracht *Trainspotting* 40 miljoen dollar op, waarvan een kleine 10 miljoen dollar in de Verenigde Staten. Naast het nationaal en internationaal succes bij de vertoning, kreeg de speelfilm de 'buiten competitie' selectie voor het filmfestival van Cannes in 1996.⁷⁷³

4.1.2 Inhoud en personages

Het verhaal van *Trainspotting* speelt zich af in Leith, een voorstad van Edinburgh, in het Groot-Brittannië van de jaren 80 onder Thatcher. Renton (Ewan Mc Gregor) en zijn groep van vrienden behoren tot een (sociaaleconomisch gezien) lagere fractie van de working-class, de 'underclass' (zie theoretisch kader): werkloos, doelloos, teruggetrokken uit de samenleving, zoekend naar een beetje structuur in hun leven. Een structuur die ze vinden in drugsgebruik of het doelloze 'trainspotten'. 'Trainspotten' is een hobby waarbij nummers van treinen worden gezocht, genoteerd en doorgegeven aan andere 'spotters' die zich verder langs de treinsporen bevinden. Een obsessieve manier om een zinloos bestaan structuur te geven, net zoals drugs.⁷⁷⁴ Het verhaal komt op gang met het personage Renton (eveneens de verteller van het verhaal) en zijn vriend Spud die na een winkeldiefstal op straat achtervolgd worden door twee veiligheidsagenten. Renton vermeldt in zijn vertelling dat hij en zijn 'cronies' (een speciale term voor metgezellen of lotgenoten, zie infra 4.2 en 4.4) geen traditionele levenskeuzes willen maken (gezin, kinderen, bezittingen en consumentisme) maar wel kiezen om niet ambitieus te zijn en om een leven te leiden van kicks en heroïne. Zijn 'vrienden' worden voorgesteld: filmfanaat en Sean Connerykenner Sick Boy (Jonny Lee Miller), de vreemde meeloper Spud (Ewen Bremner), voetballer Tommy (Kevin McKidd) en de psychopaat Francis Begbie (Robert Carlyle). Renton, Sick Boy en Spud zijn allen verslaafd aan drugs. Sick Boy en Renton willen stoppen met drugs, maar hebben moeilijkheden om aan de verleiding te weerstaan. Tommy vermijdt drugs. Begbie is evenmin drugsverslaafd (hij bekritiseert zelfs openlijk drugs) maar consumeert enorme hoeveelheden alcohol waardoor hij agressief wordt en vaak in vechtpartijen verzeild geraakt. Zo gooit hij in de loop van de film een glas bier achterover vanop het balkon van een pub en verwondt hierbij een vrouw, een onschuldig slachtoffer.⁷⁷⁵ Naast drugs hebben sommige mannen uit de groep ook problemen met hun vriendinnen. Tommy wordt door zijn vriendin Lizzie gedumpte waarop ook hij zijn heil zoekt in drugs.⁷⁷⁶ Spud drinkt op een nacht te

⁷⁷² Channel Four, *Press Release Trainspotting*, 8.

⁷⁷³ Ibid., 12.

⁷⁷⁴ Nick Balthazar, "Een hel van een roes," in *DS Magazine*, 6 september 1996, 22.

⁷⁷⁵ Channel Four, *Press Release Trainspotting*, 10.

⁷⁷⁶ Lisa Johnson, "Welcome to the High Society," *The Bulletin*, 17.

veel alcohol. Op een nacht wil zijn vriendin Gail seks hebben met hem, maar hij valt bewusteloos neer op haar bed en ontlast zich 's nachts onder haar lakens. Renton heeft seks met een jong meisje: Diane (Kelly Macdonald). 's Ochtends ontdekt Renton dat Diane minderjarig is. Wanneer hij hierop hun relatie wil afbreken, chanteert ze hem (door te dreigen naar de politie te stappen) en Renton bindt in. Ondertussen valt het afkicken voor Sick Boy en Renton niet mee. Beiden hervallen in hun verslaving. Daarna gaan de zaken van kwaad naar erger. Een gemeenschappelijke vriendin Allison (tevens lid van hun subcultuur) verliest haar baby. De oorzaak van de dood van de baby is niet duidelijk, maar is waarschijnlijk te wijten aan verwaarlozing.⁷⁷⁷ Iedereen is in shock, vooral Sick Boy, de vader van de baby. Niet lang daarna worden Renton en Spud gearresteerd voor winkeldiefstal. Spud vliegt de gevangenis in. Renton vermijdt gevangenisstraf. Hij verkrijgt deze kans door te beloven om mee te doen aan een afkickprogramma. In dat programma krijgt hij het substituut methadon.⁷⁷⁸ Ondanks zijn belofte keert Renton terug naar zijn dealer, met de naam 'Mother Superior' en bestelt (zoals achteraf blijkt) een overdosis heroïne. Mother Superior sleurt hem echter in een taxi richting het hospitaal waar Renton zijn leven gered wordt. Zijn ouders zien uiteindelijk geen andere uitweg en sluiten hem in zijn kamer op om hem definitief van zijn verslaving af te krijgen. Renton krijgt tijdens het afkicken verscheidene hallucinaties, onder andere van de dode baby van Allison en van Begbie die hem dreigt te vermoorden.⁷⁷⁹ Van zijn verslaving af, besluit Renton naar London te verhuizen. Hij heeft een baan in de vastgoedsector en huurt een flat. Renton blijft nuchter, geniet van de bruisende metropool en spaart wat geld. Deze gelukkige periode is echter van korte duur. Begbie komt opeens opdagen. Hij zocht een schuilplaats voor de politie die hem wil arresteren voor een gewapende overval. Als dan ook Sick Boy komt opdagen, gaan de poppen aan het dansen: de flat is te klein en wordt snel vuil. Er zijn bovendien strubbelingen. Renton is uiteindelijk gefrustreerd en wil van zijn vrienden af. Wanneer ze het nieuws ontvangen dat Tommy gestorven is (aan toxoplasmose), keren de drie vrienden naar Schotland terug en ontmoeten er Spud weer, die de gevangenis mocht verlaten en daarna doelloos zijn leven verderzet. Na de begrafenis van Tommy oppert Sick Boy dat hij een gunstige deal heeft voor iedereen: het kopen van twee kilo heroïne (van een kennis) om het vervolgens veel duurder door te verkopen. De vier 'vrienden' ontmoeten een professionele dealer in Londen en ronden de transactie succesvol af. Maar wanneer ze daarna hun 'deal' gaan vieren in een pub, slaat Begbie een klant in mekaar en verwondt daarbij Spud. Hierop besluit Renton dat hij het geld zal stelen van zijn vrienden terwijl hij beseft dat ze eigenlijk zijn vrienden niet zijn. Behalve Spud, iemand voor wie Renton meer sympathie aan de dag kan leggen. Vroeg in de ochtend trekt Renton de geldzak weg van de slapende Begbie. Spud is wakker, heeft alles gezien maar maakt de anderen niet wakker. Renton verlaat het vertrek en zweert nu bij een burgerlijk middenklasse bestaan (huisje, tuintje, kinderen, een auto...), het leven dat hij in zijn vertelling, in het begin van de film, nog afwees. Wanneer Begbie wakker wordt, is hij razend en breekt de kamer af. Begbie is voor de laatste keer te zien wanneer hij een mes trekt, terwijl de politie op de deur klopt. Spud vindt later 2.000 pond in een locker, voor hem achter gelaten door Renton. De film eindigt met een shot waarin Renton lachend (met Londen badend in het zonlicht) de toekomst tegemoet gaat.⁷⁸⁰

⁷⁷⁷ Ibid., 17

⁷⁷⁸ Channel Four, *Press Release Trainspotting*, 10.

⁷⁷⁹ Balthazar, "Een hel van een roes," 22-23.

⁷⁸⁰ Channel Four, *Press Release Trainspotting*, 10.



Afbeelding 62: De speciale openingcredits van *Trainspotting*, bekeken vanuit een voorbijrijdende trein.

4.1.3 Andere thema's in *Trainspotting* naast regionalisme

Het hoofdthema van deze analyse, regionalisme, komt uitgebreid aan bod in de paragrafen 4.2, 4.3 en 4.4. Hieronder worden de andere drie weerhouden thema's voor *Trainspotting* overlopen; 'gender relations', de samenstelling van de working-class en sociale mobiliteit.

Sociale mobiliteit in enge zin

In enge zin werd sociale mobiliteit omschreven als het klimmen op de sociale ladder door onder andere het genieten van hoger onderwijs, solliciteren of het aangaan van een relatie met iemand van een hogere klasse. Tijdens de Thatcher administratie wordt Groot-Brittannië op economisch en electoraal vlak volgens Haywood een 'two nations' staat. In het noorden van het land stemde de meerderheid van de bevolking voor Labour, in het zuiden stemde de meerderheid voor de conservatieve partij. De economische kloof (de mate van industriële bedrijvigheid en welvaart) tussen het noorden en het zuiden van het land vergrootte.⁷⁸¹ In de nasleep van het beleid van de conservatieve regering (de hoge werkloosheid, de gereduceerde macht van vakbonden en de groeiende werkonzekerheid, zie inleidend hoofdstuk en de vorige filmanalyses) werd het noorden van Groot-Brittannië volgens Solnit hard getroffen (zie ook infra 4.2.1).⁷⁸² In dit licht moet de speech van Renton bekeken worden wanneer hij 'being scottish' met de grond gelijk maakt en later zijn geluk beproeft in Londen om aan zijn ellende te ontsnappen in Edinburgh. Initieel vluchten de hoofdpersonages, inclusief Renton, in een (jeugd)subcultuur en trekken zich terug uit de maatschappij. Geïnspireerd door de ambities van Diane (die studeert om hogerop te geraken), vindt Renton echter een job in de vastgoed sector. Hier heeft hij een respectabele baan in de verhuur van flats en appartementen. Renton doet dus op een (maatschappelijk gezien) aanvaardbare manier aan sociale mobiliteit. Na de begrafenis van Tommy komt hier echter ook een einde aan wanneer Renton ermee instemt mee te stappen in het kopen en (met een serieuze winstmarge) doorverkopen van een hoeveelheid drugs. Sociale mobiliteit via

⁷⁸¹ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 158.

⁷⁸² David Solnit, *Globalize Liberation: How to Uproot the System and Built a Better World* (San Francisco: City Lights, 2004), 399-400.

criminaliteit dus. Net zoals in *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot* is er een collectief nodig om deze vorm van sociale mobiliteit (de illegale drugsdeal) te bewerkstelligen. Maar in het concreet functioneren van dit collectief en de waarden die ze delen of (beter gezegd) niet delen, is er een groot verschil. In vergelijking met het narratieve frame in verschillende films van Howard Hawks (een frame waarin *The Full Monty* en *Brassed Off* respectievelijk gedeeltelijk en volledig in passen, zie de analyses van deze films) zit de groeps cultuur van de mannen in *Trainspotting* totaal anders in mekaar. Zij hebben niet het gevoel dat ze in moeilijke omstandigheden verzeild zijn geraakt. Ze zijn niet gehecht aan mekaar, vertonen weinig solidariteit en hebben zeker geen erecode.⁷⁸³ Integendeel, een onderlinge boodschap van de film is dat je je vrienden moet achterlaten om te overleven. Renton keert zijn vrienden de rug toe om van zijn verslaving af te geraken. Hij gaat alleen naar Londen om een nieuw leven te beginnen. Wanneer zijn vrienden (tot zijn grote ergernis) zijn gezelschap komen opzoeken in Londen, is hij gedwongen om hen voor een tweede keer achter te laten. Renton komt tot het besef dat zijn vrienden van hem profiteren en hem voor hetzelfde geld ook een mes in de rug zouden steken (Sick Boy vertelde Renton dat hij iedereen in de steek zou laten en met het drugsgeld zou vluchten, als hij de kans had). Na hun drugsdeal, verraadde Renton zijn 'kameraden' en gaat er met het geld vandoor. Alleen Spud kan op genade rekenen en krijgt achteraf nog zijn deel van het geld. Een wellicht nog wreder verraad pleegt Renton tegenover Tommy, hoewel dat hier indirect gebeurt. Renton verwisselt een huurvideo over Engels voetbal met een persoonlijke video van Tommy en Lizzy waarop de vrijpartijen van dit koppel te zien zijn. Deze persoonlijke video belandt uiteindelijk in de videotheek. Wanneer het koppel daarachter komt, gaat hun relatie steeds verder achteruit. Lizzy verwijt Tommy dat iedereen hun video kan huren en bekijken waarop ze haar relatie met Tommy verbreekt. Deze laatste belandt in een depressie, verliest zijn werk, stort zich in drugs en loopt zo aids op wat rechtstreeks naar zijn dood leidt. Het is zelfs niet zeker dat Renton hier überhaupt stil staat bij het feit dat hij onrechtstreeks verantwoordelijk is voor de dood van zijn kameraad, laat staan dat hij hierover wroeging heeft. Integendeel, op dezelfde dag als de begrafenis van Tommy, sluit hij met de rest van de 'vriendengroep' een verbond om een lading drugs te verkopen.

Sociale mobiliteit in brede zin: drugs, alcohol, pillen, 'clubbing', televisie en bingospelletjes als escapisme

Zoals vermeld in de algemene inleiding kan het thema sociale mobiliteit ook op een brede manier geïnterpreteerd worden, in de zin van een ontsnapping aan de realiteit. Dit kan door een hobby als cinemabezoek, muziekbeoefening, dansen, enz. In *Trainspotting* ontsnappen de personages in eerste instantie via andere middelen aan de realiteit. Door drugsgebruik namelijk. Het kopen van drugs, de distributie ervan, het inspuiten van drugs, de reacties van de personages op drugs en de pogingen tot afkicken komen in alle (technische) details voor. En (zeker bij het inspuiten) ook in close-up. De bedoeling van Boyle was om het inspuiten van drugs en het consumeren ervan zo realistisch mogelijk weer te geven. Vandaar de intensieve coaching van de acteurs door ex-drugsverslaafden. Later in het ideologisch discours wordt hier dieper op ingegaan. Aan de andere kant wilden de makers van *Trainspotting* ook expliciet weggaan van het typische sociaalrealisme in de Britse cinema, in de portrettering van de verslaafde protagonisten. Renton & co worden helemaal niet als slachtoffers afgebeeld van de maatschappij. Of als slachtoffers van experimenten met drugs of als slachtoffers van een criminele drugsorganisatie, zoals in respectievelijk *Jacob 's Ladder* (Adrian Lyne, 1990) en in *French*

⁷⁸³ Cook, *A History of Narrative Film*, 320-323.

Connection 2 (John Frankenheimer, 1975).⁷⁸⁴ De drugsgebruikende protagonisten in *Trainspotting* zijn niet graatmager, vertonen geen armen vol inspuitsplekken, hebben geen zwarte randen rond hun ogen en zijn ook niet gevaarlijk voor andere mensen. De drugsverslaafden in *Harry Brown* (Daniel Barber, 2009) zijn dat wel. Integendeel, Renton heeft begrijpende ouders, is vrij intelligent en zeker niet sociaal achtergesteld. Hij kiest voor een leven van drugs en kicks. De protagonisten in de film hebben zelf hun lot in handen: ze stoppen wanneer ze willen met drugs en slagen er ook in om van de verslaving af te geraken, om daarna even makkelijk terug te beginnen met hun verslaving en even makkelijk weer te stoppen. In bepaalde zin wordt er in *Trainspotting* dus een taboe doorbroken rond drugs. In plaats van continu de gevaren af te beelden, wordt vaak het absolute genot getoond van de protagonisten wanneer ze high zijn. Drugs vormen een soort van zalige controle, zij het een valse controle, in een voor de rest doelloos bestaan. De verteller, Renton, schat in een van zijn monologen het genot van drugs dan ook veel hoger in dan dat van een orgasme. Dit wil niet zeggen dat *Trainspotting* de gevaren van drugs niet toont. Integendeel, het personage Tommy dat initieel niet van drugs moest weten, grijpt uiteindelijk ook naar drugs, een initiatief dat uiteindelijk naar zijn dood zal leiden. De film wil het gebruik van drugs op een meer evenwichtige manier representeren door ook het genot te tonen dat de gebruikers ervaren. Het genot dat de reden is waarom de personages in de eerste plaats drugs gebruiken. Bovendien toont *Trainspotting* ook andere drugs waardoor personages willen ontsnappen aan de realiteit. Legale drugs en maatschappelijk meer aanvaarde drugs die evenwel minstens even gevaarlijk kunnen zijn. Het personage Begbie consumeert in grote mate alcohol waardoor hij woede-uitbarstingen krijgt en een gewelddadige psychopaat wordt. Door overmatig bier te drinken wordt Begbie veel gevaarlijker dan de andere personages. Alcohol wordt in *Trainspotting* dus gerepresenteerd als een drug die gevaarlijk is voor de gebruiker, maar ook voor de mensen in zijn omgeving. Rentons moeder is ook verslaafd aan legale drugs: valium en prozac. Renton laat het in een van zijn monologen dan ook niet na om met de verslaving van zijn moeder te spotten. Net zoals in *Saturday Night and Sunday Morning*, wordt in *Trainspotting* ook het overmatig kijken naar televisie gehekel. Arthur Seaton, de protagonist in *Saturday Night and Sunday Morning*, ergert zich aan zijn ouders die als zombies in hun zetel naar televisie kijken. Hetzelfde doet Renton door met een kritische blik naar zijn moeder te kijken die apathisch in de zetel ligt en naar televisie kijkt. *Trainspotting* volgt in het bekritisieren van het consumentisme (zoals tv-kijken en bingospelletjes) ook de argumentatie van Hoggart dat consumentisme een van de oorzaken is voor het verdwijnen van de working-class cultuur (zie inleidend hoofdstuk).⁷⁸⁵ Na zijn afkicken wordt Renton door zijn ouders gedwongen om naar een bingospel te gaan in de lokale danshal. Hij wint zelfs op een gegeven moment een spelletje, maar de nukkige ongeïnteresseerde blik op zijn gezicht spreekt boekdelen. Het contrast met de gelukkige Renton als hij gaat 'clubben' (het afschuimen van nachtclubs) is dan ook heel groot. In het bekritisieren van bingospelletjes van de working-class staat *Trainspotting* trouwens niet alleen. In *O Dreamland* van (Lindsay Anderson, 1953) is de kritiek op dit specifieke tijdverdrijf nog een stuk intenser. Anderson laat de camera langs de achterwerken van zwaarlijvige working-class vrouwen glijden terwijl ze bingo spelen, met de stem van de presentator die de bingonummers afroept op de achtergrond (zie ook de analyse van *The Full Monty*).⁷⁸⁶

⁷⁸⁴ Channel Four, *Press Release Trainspotting*, 8. Balthazar, "Een hel van een roes," 22-23.

⁷⁸⁵ Hoggart, *The Uses of Literacy*, 279-280.

⁷⁸⁶ Hill, *Sex, Class and Realism*, 128.

‘Gender relations’ in *Trainspotting*

In het Schotland van de jaren 80, de tijdsperiode van het verhaal van *Trainspotting*, vonden vrouwen veelal werk in de dienstensector, de toeristische sector of in technische industrietakken, zoals in de assemblage van computers (zie analyse *The Full Monty*).⁷⁸⁷ Van deze werkactiviteiten is er echter weinig tot niets merkbaar in *Trainspotting*, net zoals in *The Full Monty*. In tegenstelling tot de argumentatie van Monk – die oppert dat de vrouwelijke personages in *Trainspotting* ondergeschikte rollen hebben – zijn er wel degelijk dominante vrouwenrollen in de subcultuur van *Trainspotting* te vinden.⁷⁸⁸ Lizzie verlaat Tommy na de plotselinge verschijning van hun private sekstape in de lokale videotheek. Ook voor deze scheiding was ze al de bepalende factor in hun relatie, getuige een scène in een nachtclub waar ze Tommy bevelen geeft in de nabijheid van zijn vrienden. Idem voor Spud; ook zijn vriendin domineert hem (in dezelfde scène trouwens). Diane chanteert Renton wanneer hij hun relatie wil beëindigen. Ze dreigt ermee naar de politie te stappen, Renton bindt in en het koppel blijft samen. Diane is bovendien van plan verder te studeren, na haar middelbare studies. Een beslissing die haar ambities om hogerop te klimmen illustreert en haar differentieert van de andere vrouwen in de film, die geen hoge scholing genoten hebben of hogere ambities hebben. Hierin schuilt ook een vorm van klassentegenstellingen. Diane komt uit de middenklasse. Ze studeert, heeft ambitie en wil verder studeren. De andere (working-class) vrouwen hebben hier geen aspiraties voor. Deze tegenstellingen zien we ook in het huis van Diane’s ouders. Zij en haar ouders wonen in een verzorgde middenklasse wijk: mooie aangelegde straten met grote huizen (zie infra). De weinige vrouwelijke personages in *Trainspotting* domineren dus hun mannelijke partners en nemen cruciale beslissingen die hun beide levenslopen beïnvloeden. Een van deze vrouwen (Diane) heeft ambities om hogerop de sociale ladder te klimmen. Alleen Renton, haar vriend, toont als enige man in de loop van de film gelijkaardige ambities.

Samenstelling van de working-class subcultuur in *Trainspotting*

Allochtone personages en zwarte personages zijn (conform *Billy Elliot* en *Brassed Off*) nauwelijks te bespeuren in *Trainspotting*. In de teruggetrokken subcultuur van Renton is geen enkel allochtoon of anderskleurig personage te vinden. Een zeldzame keer zijn er wel dergelijke personages merkbaar: als voorbijganger bijvoorbeeld of als bezoekers van nachtclubs. Hetzelfde geldt voor homoseksuele personages, die niet in de subcultuur aanwezig zijn.⁷⁸⁹ In Londen is er een paar seconden een dansend lesbisch koppel te zien in een nachtclub. In diezelfde nachtclub versiert Begbie een ‘onenightstand’ met wat (tot Begbies grote ontzetting) een travestiet blijkt te zijn. Begbie krijgt hierna een van zijn psychotische aanvallen waarbij Renton bijna het kind van de rekening is. Na Renton is de hele homogemeenschap (figuurlijk) aan de beurt via een scheldtirade van Begbie aan alle homoseksuelen in de wereld. Vrouwen zijn een minderheid in de subcultuur, maar zijn wel belangrijk in het verhaal van de film. Zeker (zoals hierboven vermeld) in het sturen van hun mannelijke partners en bijgevolg ook in het sturen van het verhaal. Middenklassepersonages zijn eveneens aanwezig in de film; Diane en haar ouders bijvoorbeeld. Het huis van Diane en haar ouders (in een middle-class buurt) contrasteert fel met de appartementsblokken van de working-class in *Trainspotting*. Van een echte integratie van het middenklassepersonage Diane in de subcultuur is er evenwel geen sprake in tegenstelling tot Gloria in *Brassed Off* en Gerald in *The Full Monty*. Alleen Renton is in de buurt van Diane zichtbaar. Een enkele

⁷⁸⁷ Beynon and Rowbotham, *Handing on Histories*, 37.

⁷⁸⁸ Monk, “Underbelly UK,” 275-276.

⁷⁸⁹ Johnson, “Welcome to the High Society”, 17.

keer ook Spud. Occasioneel wordt zelfs de afstand tussen Diane (met haar middenklasssecultuur) en de andere leden van de subcultuur belachelijk gemaakt. Wanneer ze verwijst naar Ziggy in plaats van Iggy Pop (een grote held van de working-class subcultuur zowel in het boek als in de film, zie infra 4.4.) wordt ze daarvoor terechtgewezen door Renton. Enkele seconden later krijgt ze een tweede terechtwijzing wanneer ze ten onrechte beweert dat Iggy Pop overleden is.⁷⁹⁰



Afbeelding 63: De working-class woningen in de grote woonblokken versus de huizen in de wijken van de middenklasse.

Ook van een 'traditionele mannelijke' working-class cultuur is er geen sprake in *Trainspotting*. Geen beelden van gespierde trotse arbeiders en hun gezin. Geen beelden van werkervaringen of van working-class mannen badend in het zweet. De mannen in de subcultuur zijn werkloos, doelloos, hebben problemen en zijn mager, bleek en verslaafd. De enige man die in de buurt komt van het traditionele beeld van de working-class man, is Rentons vader. Hij zorgt voor zijn gezin en is zeker niet ondervoed of bleek. Maar het is niet duidelijk of deze man werk heeft, of welk beroep hij uitoefende voor hij (eventueel) werkloos werd.

⁷⁹⁰ Hallam, "Film, Class and National Identity," 268.

4.2 Het filmisch discours over de representatie van de working-class: regionalisme in *Trainspotting*

Conform de vorige filmanalyses, wordt ook *Trainspotting* in een drievoudig discours geplaatst: een filmisch discours over de representatie van de working-class (in *Trainspotting* over regionalisme), een ideologisch en een intermediaal discours. Onder 4.2 wordt het filmisch discours over de representatie behandeld van regionalisme in *Trainspotting*. Hierbij komen de subtopics aan bod die in deel 1 zijn besproken: de bestanddelen van een regionale identiteit, de gehechtheid aan de eigen streek, de noord - zuid verhouding (in Groot-Brittannië) en de houding ten opzichte van het wettelijke gezag en de autoriteiten. Onder 4.3 volgt een ideologisch discours waarin nagegaan wordt of *Trainspotting* een discours en/of counterdiscours voert over regionalisme. Andere deelnemer in een dergelijk debat is de politieke retoriek van de jaren 80 en 90, respectievelijk de politieke context van het verhaal en de productiecontext van *Trainspotting*. Ook wordt bekeken of dit discours of counterdiscours via mimesis dan wel interpretatie gebeurt. Onder 4.4 volgt een intermediaal discours waarin nagegaan wordt in welk homomediaal en heteromediaal netwerk *Trainspotting* zich bevindt en hoe deze referenties het thema van regionalisme aanvullen. In het eerste discours wordt eerst de maatschappelijke context voor de Schotse regio van de jaren 80 en 90 besproken.

4.2.1 De jaren 80 en 90 voor Schotland

Onder dit punt worden enkele transformaties besproken die de Schotse regio onderging in de jaren 80 en 90, te beginnen met veranderingen in de economische situatie van Schotland en de gevolgen ervan voor de arbeidersklasse. Daarna volgt een bespreking van de politieke veranderingen voor de Schotse regio in dezelfde periode.

Transformaties: werkloosheid, aids en drugs

De jaren 80 en 90 waren volgens Solnit en McIntosh behoorlijk hard voor Schotland, meer bepaald voor de grote steden in deze regio.⁷⁹¹ Waar in Groot-Brittannië, midden jaren 80 (de tijdsperiode van het verhaal van *Trainspotting*), de werkloosheid steeg tot 10 procent van de beroepsbevolking, liep de werkloosheid in Schotland op tot 25 procent van de beroepsbevolking.⁷⁹² Vanaf midden jaren 70 waren er desalniettemin nieuwe investeringen en nieuwe economische ontwikkelingen in Schotland. In Greenock was er de vestiging van IBM. Ook Digital en Compaq bouwden in de loop van de jaren 80 nieuwe fabrieken in Schotland. Hierdoor werd in 1987 computerhardware het grootste Schotse exportproduct. Edinburgh zelf groeide uit tot het tweede grootste financieel centrum in Europa. Het 'Scottish Development Agency', opgericht in 1975, stond in voor de schoonmaak en de restauratie van oude warenhuizen en fabrieken. Deze initiatieven konden de stijgende werkloosheid (onder andere door het sluiten van vele staalfabrieken en steenkoolmijnen) echter niet ombuigen. De echtgenotes van de werkloze working-class mannen waren trouwens diegenen die veelal werk vonden in de assemblage van computerhardware in Schotland.⁷⁹³

⁷⁹¹ Solnit, *Globalize Liberation*, 399-400.

⁷⁹² Ibid.

⁷⁹³ Ibid.

In de jaren 80 en 90 doemde volgens McIntosh en Haywood, als gevolg van de economische laagconjunctuur gecombineerd met drugsgebruik, het spookbeeld van de ziekte aids op in Edinburgh. Edinburgh was namelijk een van de grootste drugscentra van Groot-Brittannië en door het gebruik van dezelfde naalden kon de ziekte aids zich snel verspreiden.⁷⁹⁴ Pittoreske beelden van mooie en antieke gebouwen van Edinburgh en beelden van industriële bedrijvigheid zijn in *Trainspotting* dan ook nauwelijks te zien. Beelden, ook in *The Full Monty*, *Billy Elliot* en *Brassed Off*, van een verarmd noorden van Groot-Brittannië, met vervallen industriële terreinen, grauwe straten en stegen en onderkomen flats deden hun intrede. Gecombineerd met beelden van een rijk en zonovergoten Londen – tenminste in *Trainspotting*, *Billy Elliot* en *Brassed Off*; in *The Full Monty* zijn geen beelden van Londen te zien - wekt dit volgens Haywood de indruk van een Groot-Brittannië als een land met twee naties. Het arme noorden en het rijkere zuiden. Het antwoord van de jeugd in *Trainspotting* op de hierboven beschreven sociaaleconomische situatie was een terugtrekking in een hedonistische en destructieve subcultuur van drugsgebruik, ver weg van conventionele waarden en zeden.⁷⁹⁵ Ook in de film *This is England* (Shane Meadows, 2006), die zich in de Midlands van Groot-Brittannië afspeelt, is volgens James eenzelfde reactie van de lokale jeugd merkbaar. Deze film, net zoals *Trainspotting*, speelt zich af in een verarmde streek in de jaren 80. Ook hier maakt de jeugd een statement, door zich via een subcultuur (van muziek en soft drugs) af te zonderen van de maatschappij.⁷⁹⁶ De oorzaak van deze problematiek rond aids, de combinatie van economische problemen en drugsgebruik, wordt door Giddens enigszins gerelativeerd. Meer bepaald relativeert hij de economische kloof tussen het armere noorden en het rijkere zuiden van Groot-Brittannië. Giddens erkent dat in het Verenigd Koninkrijk sommige regio's (zoals Wales en Schotland) armer zijn dan andere, maar volgens hem kan het verschil binnen de regio's minstens zo groot zijn als tussen de regio's. Hij wijst hier bijvoorbeeld op verschillen tussen de steden en het rijkere platteland. Maar ook binnen een stad kunnen de verschillen groot zijn. Bijvoorbeeld het verschil tussen het verzorgde centrum van Edinburgh en sommige verarmde buitenwijken in deze stad zoals Leith waar *Trainspotting* werd opgenomen.⁷⁹⁷ Dit neemt echter niet weg dat er een kloof is tussen noord en zuid, een kloof die ook Giddens erkent.

Transformaties: de binnen - en buitenlandse politiek in het Schotland van de jaren 80 en 90

Qua binnenlandse politiek waren er politieke referenda in Schotland (en Wales) in 1997 voor een grotere soevereiniteit. Als gevolg van deze referenda kregen zowel Schotland als Wales respectievelijk een eigen parlement en een 'nationale vergadering' in 1998. Schotland kreeg daarenboven een eigen cultuurraad: de 'Arts Council of Scotland' (na het ontmantelen van de Arts Council of Great Britain). Door deze politieke evolutie waren volgens Willeman de regio's in beweging, waardoor men gewag kan maken van een versplinterde nationale identiteit. Als er al zoiets was als een uniforme Britse identiteit, was die aan het verbrekken door de grotere onafhankelijkheid van de regio's.⁷⁹⁸ De externe transformaties die Groot-Brittannië onderging, wakkerden deze beweging verder aan. Engeland zocht een toenemende Europese integratie op, hoewel het land met zijn Europees scepticisme de euro niet overnam als officiële munt en zijn pond sterling bleef behouden. Maar Europa was bijvoorbeeld

⁷⁹⁴ Gray A. McIntosh, *Modern Times. A History of Scotland* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 114-115.

⁷⁹⁵ Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 158.

⁷⁹⁶ James, "British Cinema Now, Overview," 14-31.

⁷⁹⁷ Giddens, *Sociology*, 347-349.

⁷⁹⁸ Paul Willeman, *Looks and Frictions : Essays in Cultural Studies and Film Theory* (London: BFI publishing, 1994), 210.

belangrijk voor de streek van Yorkshire die structurele fondsen ontving van de Europese instellingen voor de economische heropbouw. De criteria om deze steun te ontvangen, was dat de gemiddelde levensstandaard in een regio/streek lager moest liggen dan het Europees gemiddelde. Yorkshire en verschillende streken in Schotland beantwoordden aan dat criterium.⁷⁹⁹ Maar ook de regionale identiteit in Schotland op zich, is volgens Luckett, aan erosie onderhevig en dit door werkloosheid, armoede en industrieel verval. De vroegere regionale identiteit is in working-class films (naast het gebruik van streektaal en lokale settings) volgens Luckett nog merkbaar door muziek. In *The Full Monty* en *Brassed Off* zijn er regelmatig working-class muziekbands (meer bepaald muziekbands van fabrieken en steenkoolmijnen) te zien en te horen. Deze muzikale uitingen en het gebruik van streektaal zijn in deze films een van de laatste restanten van een lokale trots, volgens Luckett en Hallam. Het credo van de Britse regering in de tweede helft van de jaren 90, gebundeld in de 'Cool Britannia' beweging, droeg volgens Luckett en Hallam eveneens bij tot deze erosie. 'Cool Britannia', zoals besproken in de analyse van *The Full Monty* en *Billy Elliot*, draaide rond een hippe 'rebranding' van Groot-Brittannië. Het oude imago van het Victoriaanse Groot-Brittannië, het 'empire', de kolonies en de industrialisatie werd vervangen door een imago van hipheid, moderniteit en eenheid door diversiteit: wat de problemen ook zijn, Groot-Brittannië is volwassen genoeg om ze aan te kunnen, ieder individu kan het maken door gebruik van zijn wilskracht en ambitie.⁸⁰⁰ Het credo van deze beweging draaide rond consumentisme (het kopen van multimediacproducten, auto's, een huis met een tuin en cosmeticaproducten is goed voor de Britten en de Britse economie), zelfinitiatief en imago-opbouw. Vooral de onderliggende oproep tot een Britse eensgezindheid, de nadruk op zelfinitiatief (in plaats van het collectief en solidariteit) en het promoten van consumentisme zorgt volgens Hallam en Luckett voor een uitgeholde regionale identiteit.⁸⁰¹ In 4.2.2 wordt besproken of de in 4.2.1 vermelde veranderingen zichtbaar zijn in *Trainspotting*.

4.2.2 De bestanddelen van regionalisme in *Trainspotting*: een Schotse identiteit in verandering

Volgens Hallam geven de working-class speelfilms van het corpus blijk van een interesse in de portrettering van working-class leven waarbij het regionale aspect een grote rol speelt. Deze speelfilms produceren hierbij beelden van regio's geteisterd door (industrieel) verval. Daarom spelen de films van het corpus zich ook in het noorden van Groot-Brittannië af. Een regio die volgens Hallam bekendstaat voor zijn industriële landschappen en (ondertussen) voor de teloorgang van vele van deze industrieën.⁸⁰² In het geval van *Trainspotting* is er een erosie van de regionale identiteit door drugs en het aanprijzen van consumentisme in politieke retoriek (de Cool Britannia beweging, zie supra). Het authentieke taalgebruik, de settings en de muziek van fabriekbands als laatste bestanddelen van een regionale identiteit (zoals eerder vermeld) illustreren deze trend. De eerste twee bestanddelen komen hieronder aan bod. Het derde is, inhoudelijk gezien, afwezig in *Trainspotting* (zoals die ook in *Billy Elliot* afwezig is): er is geen muziekband zoals in *The Full Monty* en *Brassed Off*. Dit wil niet zeggen dat de soundtrack geen rol speelt in het afspelen van regionalisme in deze film. De soundtrack komt echter later aan bod in 4.3,

⁷⁹⁹ Hallam, "Film, Class and National Identity," 262.

Willeman, *Looks and Frictions*, 210.

⁸⁰⁰ Kelly, *Contemporary British Novelists*. Irvine Welsh, 70-71.

⁸⁰¹ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 92.

Hallam, "Film, Class and National Identity," 261-262.

⁸⁰² Ibid.

het ideologisch discours. Tot slot van 4.2.2 volgt een bespreking van de eroderende regionale identiteit in *Trainspotting* en de oorzaken hiervan.

Authentiek taalgebruik

Het authentieke van de Schotse regio in *Trainspotting* komt onder meer tot uiting in het regionale taalgebruik. Achtereenvolgens komen Freeman en Nicklas aan bod over het taalgebruik op zich in *Trainspotting*. Hierna volgens Eley, Bernstein, Gillet en Freeman over het doel van dit taalgebruik in deze film. Alle working-class personages van de films van het corpus hanteren het lokale dialect. Het lokale dialect in *Trainspotting* is dat van het zuidoosten van Schotland, in en rond Edinburgh. Zowel in het boek als in de film worden ook regelmatig slangwoorden gebruikt. Slangwoorden worden informeel gebruikt in bepaalde groepen en geven andere inhouden aan bepaalde woorden en uitdrukkingen. De titel van *Trainspotting* zelf is hier een goed voorbeeld van. 'Trainspotting' kan letterlijk gebruikt worden voor mensen die inderdaad nummers van treinen opschrijven en doorgeven. In slang-jargon wordt 'trainspotting' ook gebruikt voor het zoeken naar drugs.⁸⁰³ Een veel voorkomend frequent slang woord in de film is 'cunt', een pejoratieve uitdrukking voor het vrouwelijk geslachtsorgaan maar gericht naar iemand van de mannelijke sekse. Volgens Freeman kan dit woord op een vriendelijke wijze gebruikt worden om kameraadschap aan te duiden tussen kameraden. Maar ook op een agressieve manier om negatieve gevoelens ten opzichte van een man te gebruiken.⁸⁰⁴ Begbie gebruikt 'cunt' om te schelden tegen Renton of tegen onbekenden in een pub. Sick Boy gebruikt het woord op een verontwaardigde manier (niet agressief) wanneer Spud, na een heroïneinspuiting hem vriendschappelijk een kus op de mond geeft. De middle-class personages in *Trainspotting* spreken ook met een accent. Zij gebruiken evenwel minder slangwoorden en proberen tegelijkertijd zoveel mogelijk met een Engels accent te praten. Het gebruik van slangwoorden (en het vloeken) accentueert volgens Freeman en Nicklas zowel de gebondenheid van de personages met hun regio, hun lidmaatschap van de working-class als hun mannelijkheid. Bovendien wijzen ze erop dat het vloeken en het gebruik van slang woorden fungeren om de vorm (waarin iets gezegd wordt) boven de inhoud (wat gezegd wordt) te plaatsen.⁸⁰⁵ Ook voor Eley is het gebruik van streektaal gerelateerd aan het doel om een meer realistische beschrijving van de working-class te verkrijgen, om de onderlinge binding van de personages te benadrukken en de gebondenheid aan hun streek te beklemtonen.⁸⁰⁶ In zijn studie over de klassenaspecten van taal vermeldt Bernstein dat de working-class vooral beschrijvende termen gebruikt (in plaats van abstracte woorden) met het frequent hanteren van de woorden 'we', 'you' en 'they' om het lidmaatschap en de gehechtheid van de gemeenschap te beklemtonen.⁸⁰⁷ In de working-class films in de periode na WO II en vóór de periode van de Britse New Wave films is er volgens Gillet de nadruk op gemeenschap en collectieve ervaringen. De gemeenschappen in deze films zijn hecht en klassengrenzen worden overschreden.⁸⁰⁸

⁸⁰³ Balthazar, "Een hel van een roes," 22.

⁸⁰⁴ Freeman, "Ghosts in sunny Leith," 255.

⁸⁰⁵ Ibid. Symon Nicklas, *Men and Masculinity - the Presentation of Men and Male Relationships in Three Contemporary British Novels* (Grin: Norderstedt, 1999), 84-85.

⁸⁰⁶ Geoff Eley, "Distant Voices, Still Lives. The Family is a Dangerous Place: Memory, Gender, and the Image of the Working Class," in *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, ed. Robert A. Rosenstone (Princeton: Princeton UP, 1995), 19.

⁸⁰⁷ Bernstein, *Class, Codes and Control*, 76-174.

⁸⁰⁸ Gillett, *The British Working-Class in Postwar Film*, 17.

Deze hechte gemeenschap is vast te stellen in het taalgebruik van de working-class personages in films als *Whisky Galore* en *Passport to Pimlico*, waarin volgens Gillet 'we' en 'you' frequent te horen zijn. 'We' en 'you' duiden op de eigen groep, de eigen streek. 'They' verwijst naar 'de andere', in de betekenis van andere regio's, het zuiden, Londen en de politieke autoriteiten.⁸⁰⁹ Voor de films van het corpus moeten nuances worden aangebracht in het gebruik van dergelijke woorden die op gehechtheid wijzen. Als dit bekeken wordt voor *Trainspotting* zijn in deze film meer individualistische termen te horen: de film bevat een 'ik-verteller' (Renton), en 'we's' and 'you's' zijn weinig te horen. Inhoudelijk klopt dit ook, aangezien de 'groep' vrienden helemaal niet hecht is, getuige het onderlinge geweld en het verraad op verschillende momenten in de film. In *The Full Monty*, *Billy Elliot* en *Brassed Off* is er daarentegen geen 'ik-verteller' en wanneer groepen in deze films samen zijn, zijn frequent de woorden 'we' en 'you' te horen. De groepsbinding is dan ook veel sterker in deze films.⁸¹⁰

Regionale settings

Volgens Purcell wordt de working-class stevast via vaste settings gerepresenteerd in Britse films en tv-series. Typische settings zijn voor hem de gezellige woonkamers met uitgebreide gezinnen, pubs waarin working-class personages plezier beleven en werkplaatsen in zware industrieën. Pas in de jaren 80 en 90 kwam hier volgens Purcell verandering in met de gewijzigde levensomstandigheden van de working-class (zie inleidend hoofdstuk en 4.2.1). Geen achtergronddecors meer van fabriekshallen waar mensen werken, geen beelden van opgeruimde mooie huizen (in working-class buurten wel te verstaan, middenklasse buurten worden nog steeds als verzorgd afgebeeld). Deze argumentatie van Purcell heeft een grond van waarheid.⁸¹¹ *Trainspotting* past ook in deze omschakeling: geen beelden van werk of van hechte gemeenschappen. De klassieke beelden van bedrijvige fabriekshallen en gezinnen in hun eigen huis zijn vervangen door individuele standpunten (subjectieve shots en de vertelstem van Renton), fantasiesequenties (van Renton, die zijn chaotische innerlijke toestand reflecteren) én door beelden van verval (werkloosheid, drugsgebruik, verkommerde buurten en appartementen). De jeugd trekt zich terug in een subcultuur van drugs. Er heerst werkloosheid en een gebrek aan (financiële) mogelijkheden voor ontspanning, behalve 'clubbing' en het beluisteren van muziek. En drugs, waar Renton en zijn makkers maar al te graag hun werkloosheidsuitkering aan spenderen.⁸¹² In de jaren 80 en 90 werd, volgens Beynon, vanuit politieke zijde (zowel door de conservatieven als door labour) vaak gesproken over de 'New North': een nieuwe dynamiek, die in het noorden van het land merkbaar was aan succesrijke voetbalclubs (met nieuwe stadions), betere huizen en grote nieuwe winkelcentra, voornamelijk bestemd voor de middle-class. Ook New Labour (de hernieuwde labour partij onder Blair, zie analyse van *Billy Elliot*) gebruikte de term 'New North' in zijn retoriek. In *Trainspotting* valt echter weinig te merken van dit New North: er zijn weinig middenklassebuurten, geen winkelcentra, geen voetbalstadions.⁸¹³ In vergelijking met *Our Friends in the North*, een televisieserie uit 1996, gesitueerd in New Castle, over de lotgevallen van vier vrienden, tussen 1964 en 1995, portretteert *Trainspotting* nog intenser een 'ander' noorden. Terwijl *Our Friends in the North* nog diverse protagonisten afbeeldt uit de

⁸⁰⁹ Ibid., 17.

⁸¹⁰ Freeman, "Ghosts in sunny Leith," 255. Bernstein, *Class, Codes and Control*, 76-174.

⁸¹¹ Purcell, *Reimagining the Working-Class*, 113.

⁸¹² Martin, M. (2001), "Documentary Poet," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001), 172.

⁸¹³ Huw Beynon, "Our Friends in the North," in *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, ed. Huw Beynon and Sheila Rowbotham (London: Rivers Oram Press, 2001), 227.

betere middenklasse en mooie middle-class buurten en winkelcentra laat zien, zijn die in *Trainspotting* ver te zoeken. Met uitzondering van Diane, het vriendinnetje van Renton, die samen met haar ouders in een verzorgd huis in een welstellende middle-class wijk woont. Ten aanzien van de 'New North' retoriek, biedt *Trainspotting* een counterdiscours.⁸¹⁴

Een geërodeerde regionale identiteit

De regionale identiteit in de films van het corpus is volgens Hallam en Higson onderhevig aan erosie. De argumentaties van beide auteurs hieromtrent worden hieronder weergegeven. Hierna worden de oorzaken van deze uitholling, zoals afgebeeld in *Trainspotting*, besproken. Hallam beargumenteert dat in *Trainspotting* de identiteit van de working-class hertekend wordt via een geografische marginalisatie van de rest van het land. Hallam duidt hierbij op het economische verval en de armoede die de working-class treft in de noordelijke regio. Maar ook het consumentisme, dat Renton in zijn openingsmonoloog sterk bekritiseert, wordt lokaal ingevuld via de consumptie van drugs. In *Trainspotting* is er een regionaal gesitueerde maatschappij waarin de identiteit van iemand voor een stuk bepaald wordt door zijn consumptiepatroon, met heroïne als het ultieme consumentenproduct. Het drugsgebruik illustreert volgens Hallam (persoonlijke) vervreemding en afwijzing van algemeen sociaal geaccepteerde goederen. *Trainspotting*, *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot* tonen volgens haar beelden van een failliete regionale cultuur die zich met moeite aanpast aan de transformaties van de working-class.⁸¹⁵ In *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *The Full Monty* vormt de tanende zware industrie bijvoorbeeld de achtergrond van grimmige en kleurloze portretten. In *Trainspotting* zijn dat de grauwe straten en huizen van de buitenwijken van Edinburgh. In *The Full Monty* slenteren de personages regelmatig in een gesloten fabriekshal en langs een verlaten kanaal. Diverse long shots die een panorama van Sheffield (*The Full Monty*), Durham (*Billy Elliot*) en Grimley (*Brassed Off*) tonen, versterken het regionale gemarginaliseerde gevoel. Deze 'Long Shot(s) of Our Town from That Hill' worden in *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *The Full Monty* met een zweem van ironie en nostalgie weergegeven. Als achtergrond van de activiteiten van de groep strippers in *The Full Monty* (joggen, voetballen, praten) is Sheffield en zijn verlaten fabrieken te zien. In *Brassed Off* verschijnt de (althans voorlopig nog) bestaande koolmijn van Grimley vrijwel altijd in één of andere hoek van het frame: op een foto in de huizen van de personages, op een poster in de pub, als embleem op de vlag van de brass band, enz. Een analoge redenering kan gemaakt worden voor *Billy Elliot*. Ook hier fungeert de steenkoolmijn frequent als achtergrond in verscheidene long shots.⁸¹⁶ *Trainspotting* is hierin een buitenbeentje: de film bevat helemaal geen typische long shots van 'Our Town from That Hill', wel vele grauwe interieurshots van huizen en appartementen. De exterieurshots die er te zien zijn, zijn laag opgenomen shots, vaak dan nog in groezelige straten die door de lage standpunten extra somber overkomen. Wellicht komt dit omdat in *Trainspotting* de gehechtheid aan de regio minder sterk is dan in de andere films van het corpus. De enige uitzondering hierop zijn de long shots van de Schotse heuvels tijdens het uitje van de groep 'vrienden'. Maar deze idyllische shots zijn een aanleiding voor de speech van Renton waarin hij 'Schots zijn' afbreekt. Samengevat, zijn er verschillen, qua representatie van de regio tussen *Trainspotting* en de drie andere films van het corpus. In *Trainspotting* is er een focus op de jeugdcultuur: hedonistisch, groezelig en egoïstisch, met een hekel aan de regionale roots en met de klassieke reis naar het zuiden van het land in

⁸¹⁴ Ibid., 221-227.

⁸¹⁵ Hallam, "Film, Class and National Identity," 269.

⁸¹⁶ Higson, "Space, Place, Spectacle," 138.

het programma. In *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *The Full Monty* is er meer eenheid en solidariteit, een grotere gehechtheid aan de streek en een gevoel van nostalgie dat terug gaat naar het tijdperk van de working-class films net na WO II: de woorden 'we' en 'you' die in deze drie films frequent worden gebruikt, de talrijke shots van 'Our Town from that Hill' en het gebruik van regionale muziek (muziekgroepen van plaatselijke industrie). In *Brassed Off*, *The Full Monty* en *Billy Elliot* wordt er bovendien een kleine gemeenschap gepresenteerd waar iedereen mekaar kent en waar solidariteit heerst tijdens crisissituaties. De films van het corpus hebben wel gemeenschappelijk dat ze een uitgeholde regionale identiteit weergeven.⁸¹⁷ Als oorzaak van deze uitgeholde regionale cultuur verwijst Luckett naar de cultuur van gepromoot consumentisme en imagebuilding van de Cool Britannia beweging (die volgens haar in de films van het corpus worden weergegeven), maar deze stelling gaat niet helemaal op. In *Brassed Off* en *Billy Elliot* worden vooral economische oorzaken en het beleid van de conservatieve regering met de vinger gewezen. Het personage van Gloria in *Brassed Off* draagt een zakelijke (middenklasse) outfit: een donker en strak mantelpakje. Ook heeft ze een eigen auto en werkt ze met een laptop. Hoewel Gloria dus toegeeft aan consumentisme en persoonlijke imagovorming, wordt ze wel degelijk toegelaten tot de muziekbond. Haar toelating gebeurt enkel omdat ze in de streek geboren is, wat het regionalisme in *Brassed Off* dus nog versterkt. In *Billy Elliot* is er een speech van Thatcher als achtergrond van een huiselijke rel in het gezin Elliot. En wanneer de stakers de politietroepen confronteren, is 'London Calling' van The Clash op de klankband te horen. *The Full Monty* en *Trainspotting* vermelden geen expliciete oorzaken van het uithollen van de regionale cultuur. Wel wordt het consumentisme geparodieerd in *The Full Monty* (zie de analyse van deze film) en rondt geheld in *Trainspotting*. Zo bespot Renton in zijn monoloog het 'huisje-tuintje-kinderen'-consumentisme en vlucht hij vervolgens in drugs als hét consumentenproduct van de jeugdcultuur. Maar uiteindelijk conformeert hij aan het klassieke consumentisme dat hij eerst verafschuwde.⁸¹⁸

4.2.3 Gehechtheid aan de streek, de houding ten opzichte van het zuiden en de lokale en centrale autoriteiten

De gehechtheid van de protagonisten in *Trainspotting* aan de eigen streek

De liefde voor de Schotse identiteit in *Trainspotting* is een dubbel verhaal, volgens Luckett en Nathan. Aan de ene kant heeft Renton geen voorliefde voor zijn Schotse identiteit. Dit wordt duidelijk in zijn speech over Schots zijn, (zie inleiding). Er zijn in de film ook geen toeristische plaatsjes van Edinburgh te zien in de film. Wel zijn er beelden van de verarmde buitenwijk Leith en interieurshots van onderkomen appartementsblokken. In Londen daarentegen is er meer kleur in de beelden en meer panoramische views. Bovendien is er het verraad en het achterlaten van zijn Schotse vrienden door Renton op het einde van de film, als de enige manier wellicht, om een beter leven (in Londen) te beginnen.⁸¹⁹ Aan de andere kant is Rentons houding ten opzichte van de hoofdstad eveneens complex. De beelden van de hoofdstad zijn overgoten met zonlicht. Vrolijke deuntjes in de soundtrack begeleiden Rentons aankomst in Londen. Renton vindt werk, legt zijn geld opzij en huurt een flat. Maar dan wordt Renton met gelijkaardige problemen geconfronteerd in Londen als in Edinburgh, zoals zijn flat die onderkomen geraakt. Hier moet wel aan toegevoegd worden dat zijn Schotse vrienden hiervan de oorzaak zijn.

⁸¹⁷ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 91.

⁸¹⁸ Ibid., 92-95.

⁸¹⁹ Ibid., 96.

Wanneer zij arriveren, gaat Rentons leven bergafwaarts. Niet alleen aan het verkommeren van zijn flat is Rentons dubieuze houding ten aanzien van Londen merkbaar, maar ook aan zijn verval in de criminaliteit: hij laat zijn vrienden illegaal in een van de flats verblijven (die hij beroepshalve zou moeten verhuren) en geraakt betrokken in een drugsdeal. Ook kan de montage van Rentons aankomst als een parodie beschouwd worden (zie *infra*, 4.3 bespreking soundtrack). Er zijn de typische toeristische plaatjes zoals Buckingham Palace en Trafalgar Square waarbij toeristen rondlopen met parapluutjes en fotocamera's in de aanslag. Ook in de houding ten opzichte van potentiële werkgevers en de autoriteiten (politie en justitie bijvoorbeeld) zien we antagonisme ten aanzien van het politieke centrum van het land. Niemand solliciteert voor een job (tot Renton naar Londen gaat), alleen Spud. Maar die maakt een karikatuur van zijn eigen sollicitatiegesprek. Renton labelt zijn Engelse kolonistoren 'wankers' in zijn speech bij de Schotse heuvels. Regelmatig vluchten de hoofdpersonages ook voor de arm der wet (na herhaaldelijke winkeldiefstallen). Wanneer Renton en Spud (na een zoveelste vlucht voor de politie) worden gearresteerd en voor de rechter worden geleid, is er een sterke vorm van minachting voor het gezag merkbaar. De rechter velt in keurig Engels zijn vonnis over Spud en Renton. Spud wordt als een recidivist bestempeld en moet een tijdje achter de tralies zitten. Renton mag vrijuit, op voorwaarde dat hij een afkickprogramma volgt om van zijn drugsverslaving af te geraken. Eigenlijk lacht Renton de rechter in zijn gezicht uit door op een sarcastische manier bij God te zweren dat hij zijn vreselijke ziekte zal overwinnen. De blik van de rechter op deze uitspraak van Renton spreekt dan ook boekdelen. Rentons woorden zijn nog niet koud of hij trekt naar 'Mother Superior' (zijn dealer) voor zijn volgende injectie van heroïne (een injectie die een overdosis blijkt te zijn en bijna zijn dood betekent). Niettemin keert Renton op het einde van de film terug naar Londen, waar hij glimlachend een brug oversteekt, met de zon achter hem.⁸²⁰ Hieruit kan besloten worden dat de liefde van Renton voor zijn eigen streek niet erg groot is. Zijn voorliefde voor het zuiden is groter, hoewel ook deze gelaagd is. De andere personages (Sickboy, Spud en Begbie) hebben een eerder onverschillige houding ten aanzien van hun streek en zijn niet zo gebrand op een reis naar het zuiden. Deze houding verandert enigszins voor Sickboy en Begbie wanneer ze moeten vluchten voor hun criminele activiteiten en ook naar Londen afzakken. Spud gaat naar het einde van de film ook naar Londen om de drugsdeal af te ronden. Wat deze drie personages na het verraad van Renton gaan doen of waar ze geografisch gezien naartoe gaan, wordt in het midden gelaten. Renton en Tommy zijn de enigen die niet onverschillig zijn ten aanzien van de eigen streek. Renton stapt uit de subcultuur en uit zijn regio om zijn leven een andere wending te geven. Tommy is de enige die het geweldig vindt om Schots te zijn. Uitgerekend Tommy sterft, als symbool voor een stervende regionale identiteit.

⁸²⁰ Ibid.

Besluit

Concluderend uit dit eerste discours kan gesteld worden dat in *Trainspotting* de regionale identiteit op diverse wijzen in beeld wordt gebracht: het gebruik van streektaal en slangwoorden en de opnames ter plaatse duiden hierop. Muzikale deuntjes gespeeld door muziekbands (gekoppeld aan een bedrijf in de eigen regio), ontbreken echter in *Trainspotting*, waardoor alleen de settings en het taalgebruik als restanten van de Schotse identiteit te zien zijn. Net zoals in *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot* is de regionale identiteit aan erosie onderhevig, door de sluiting van industrieën en de werkloosheid die ermee gepaard gaat. Specifiek in *Trainspotting* wordt de drugsproblematiek (drugs als ultiem consumptieproduct) en aidsproblematiek naar de voorgrond geplaatst. Hierbij ligt in deze film ook de nadruk op hoe werkloosheid, drugs en aids de plaatselijke jeugd heeft getroffen. Qua gehechtheid aan de streek en de oppositie tussen de noordelijke streek en het zuiden van het land, is er een verschil tussen de protagonisten in *Trainspotting*. Waar de meesten onverschillig staan tegenover zowel Schotland als de gehele Britse natie, uit Renton zijn ongenoegen uit over 'Schots zijn'. Naar de Britse natie in zijn geheel gaat evenmin zijn liefde uit. Eerder beschouwt hij zich als een algemene consument en wereldburger, aangezien hij het consumentisme omarmt op het einde van de film. Alleen het personage Tommy vindt het leuk om Schots te zijn. Maar dit personage krijgt met alle oorzaken van de Schotse erosie te maken, zijnde werkloosheid, drugs en aids en sterft uiteindelijk.

4.3 Het ideologisch discours over regionalisme in *Trainspotting*

In dit tweede discours wordt in eerste instantie de mate van discours/counterdiscours besproken over het thema van regionalisme in *Trainspotting* (4.3.1). Daarna wordt in 4.3.2 geanalyseerd of deze vormen van discours/counterdiscours via mimesis of interpretatie worden afgebeeld. Hiervoor worden de narratieve stijl en andere formele stijkenmerken zoals mise-en-scène, camerabewegingen, montage en het gebruik van diëgetische en non-diëgetische muziek geanalyseerd. Tot slot worden ook de ideologieën besproken die achter het uitspelen van het thema regionalisme zitten (in 4.3.1 en 4.3.2).

4.3.1 Discours en counterdiscours in *Trainspotting*

Onder 4.3.1.1 wordt de mate van discours en counterdiscours wat betreft de gehechtheid aan de regio in *Trainspotting* besproken. Hierbij wordt een vergelijking getrokken (in verband met deze gehechtheid) met working-class films in dezelfde periode en met working-class films van andere tijdperiodes. In 4.3.1.2 wordt deze gehechtheid in *Trainspotting* bekeken vanuit de ideologieën verweven in politieke retoriek ten tijde van de productie van *Trainspotting* (midden jaren 90) en ten tijde van het verhaal van deze film (de jaren 80). 4.3.1.3 gaat inhoudelijk over de houding van de working-class protagonisten in *Trainspotting* ten opzichte van het gezag en de autoriteiten, lokaal en nationaal.

4.3.1.1a Gehechtheid aan de regio, de gemeenschap en Sean Connery

In het inleidende hoofdstuk werd het model van Anderson besproken dat de individuele gehechtheid aan een regio omschrijft. Kort samengevat argumenteert Anderson dat individuen een 'sense of nation' hebben, met andere woorden het besef dat men tot een bepaalde streek of regio hoort. Deze 'sense of nation' creëert een bewustzijn van gedeelde ruimte en een gevoel van samenhang. Hoe gehecht zijn de working-class personages in de films van het corpus (en vooral *Trainspotting*) aan hun regio? Onder dit punt wordt deze gehechtheid aan de regio en de eigen gemeenschap besproken, met bijzondere aandacht voor de figuur van Sean Connery, die meermaals in *Trainspotting* ter sprake komt.⁸²¹ Volgens Hill is de gehechtheid van working-class personages (zoals in *Brassed Off*, *The Full Monty* en *Billy Elliot*) aan hun regionale woonplaats een trend in de working-class films van de jaren 90. Een gehechtheid aan een 'ander Groot-Brittannië', namelijk dat van het industriële Noorden.⁸²² Hill beklemtoont dat in de working-class films van de jaren 90 een sterke nadruk ligt op de gemeenschap en het delen van gemeenschappelijke zorgen, net zoals in de televisieserie *Coronation Street*. Zowel *Coronation Street* als *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot* representeren het working-class leven als een geografisch begrensde gemeenschap waarin iedereen mekaar lijkt te kennen. Voor *The Full Monty* is dat opmerkelijk gezien deze film zich afspeelt in een grote stad als Sheffield. In *Trainspotting* is er evenwel een meer dubbelzinnige houding ten opzichte van de gemeenschap en het delen van zorgen. Het is duidelijk dat Renton er niet bij stil staat dat hij onrechtstreeks de dood van zijn vriend Tommy heeft veroorzaakt. Sick Boy geeft aan zijn vrienden te verraden wanneer hij de kans zou hebben. Begbie geeft geen zier om de zorgen of problemen van zijn vrienden en bedreigt hen zelfs meerdere malen. Zelf beleeft Renton een gelukkige periode in Londen, een periode die door zijn Schotse 'vrienden' verstoord wordt. Renton verradt vervolgens zijn vrienden om een nieuw leven te beginnen. In het laatste shot

⁸²¹ Anderson, *Imagined Communities*, 26.

⁸²² Hill, "Failure and Utopianism," 178-179.

van de film is Renton te zien, helemaal alleen, met een gelukzalige glimlach op zijn gelaat en met een door zonovergoten Londen op de achtergrond. Vanaf nu gaat hij zijn eigen weg, als een nieuwgeboren consument.



Afbeelding 64: Renton over de Thames, lachend zijn toekomst als consument tegemoet.

Aan de positieve zijde wat de Schotse regio betreft, is er in *Trainspotting* de adoratie van Sick Boy voor de legendarische Schotse acteur Sean Connery (Connery die zich naast zijn acteurscarrière jarenlang heeft ingezet voor een onafhankelijk Schotland). Vandaar de referenties (via de dialogen tussen Renton en Sick Boy) in *Trainspotting* aan *Dr. No* (Terence Young, 1962), *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964), *Thunderball* (Terence Young, 1965), *Diamonds are Forever* (Guy Hamilton, 1971), *Never Say Never Again* (Irvin Kershner, 1983), *The Name of the Rose* (Jean Jaques Annaud, 1986) en *The Untouchables* (Brian de Palma, 1987). Allemaal films met Sean Connery in de hoofdrol. Ook hier moet echter genuanceerd worden dat net zoals het 'trainspotten' (in enge zin, namelijk het doorgeven van treinnummers) het in detail onthouden en bijhouden van de carrière van Sean Connery een gelijkaardig obsessief gedrag is om structuur te geven aan een doelloos bestaan zonder toekomst.⁸²³ In de films van het corpus overheersen in zijn geheel genomen positieve gevoelens ten aanzien van de eigen regio. Het feit dat in iedere film iedereen mekaar kent, Londen als symbool voor de Britse overheid in *Brassed Off* en *Billy Elliot* (films die met een beschuldigende vinger naar Londen wijzen), de voelbare nostalgie (het wij-gevoel, de muziek, zie supra) in *Brassed Off* en *The Full Monty* duiden op een sterke gehechtheid aan de eigen streek. In *Trainspotting* echter is de balans tussen liefde en haat voor de eigen streek meer in evenwicht.

4.3.1.1b Regionale gehechtheid in het verleden

Achtereenvolgens komen onder dit punt vroegere working-class films van de jaren 30, 40 en 50, de New Wave films en de working-class films van de jaren 80 en 90 aan bod.

Vroege hybride films

Zoals in het inleidende hoofdstuk vermeld, heerst er volgens Higson een misverstand over de working-class films van de jaren 30, 40 en 50. Het misverstand draait rond de beelden van nationale eenheid of

⁸²³ Channel Four, *Press Release Trainspotting*, 10-11.

consensus die met name in de Ealing-films van de jaren veertig en vijftig verwerkt zouden zijn.⁸²⁴ Deze films zouden volgens Barr homogeen zijn in hun afbeelding van de natie, terwijl in latere speelfilms als *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985), *Trainspotting* en *My Name is Joe* (Ken Loach, 1998) een meer ambigu en heterogeen beeld opgehangen wordt van het hedendaagse Groot-Brittannië.⁸²⁵ Volgens Higson is deze vroegere periode van de Britse cinema veel heterogener in het afbeelden van de Britse natie dan men op het eerste gezicht zou denken. In de working-class films van deze periode is er een sterke gehechtheid aan de eigen streek en niet aan een homogene en eensgezinde Britse natie.⁸²⁶ Dus in tegenstelling tot het invloedrijke werk van Barr over de films van de Ealing Studio's – waarin Barr stipuleert dat in de jaren veertig in deze Ealing films een centraal, stabiel en eenduidig beeld van de natie werd opgehangen – zijn critici zoals Higson en Cook terecht de mening toegedaan dat vanaf de jaren 40 tot de jaren 80 en 90 gesproken kan worden van een pluralistisch, heterogeen en hybride beeld van de Britse natie. Er is dus sprake van verscheidene 'Britse' identiteiten.⁸²⁷ De working-class films van de Ealing studio's zijn hier een goed voorbeeld van. In de jaren veertig en vijftig produceren de Ealing studio's een reeks sociale komedies. In deze Ealing komedies werken leden van de arbeidersklasse en de middenklasse vaak samen om de autoriteiten in Londen een loer te draaien.⁸²⁸ Voor het Britse kijkerspubliek van 1949 waren dit films waarbij ze zich makkelijk konden inleven: de oorlog, de noodrantsoenen en de solidariteit tussen de middenklasse en de arbeidersklasse, maar ook in het regionalisme, meer bepaald de verkleefdheid aan de eigen streek. Ook al kwamen deze kijkers volgens Higson uit andere regio's dan afgebeeld in deze films.⁸²⁹ In *The Titfield Thunderbolt* bijvoorbeeld, wordt een heel oude spoorlijn opgedoekt door British Railways nadat die al jaren op verlies draait. De hele gemeenschap in Titfield wordt gemobiliseerd; zowel working-class als middle-class slaat de handen in mekaar in een campagne om de spoorweg open te houden. Tegenstanders zijn voornamelijk de bureaucratie in Londen. Uiteindelijk blijft de lijn open en wint de lokale gemeenschap. Ook hier is er dus een sterke verkleefdheid aan de eigen regio, met een gemeenschappelijke vijand gelokaliseerd in Londen.⁸³⁰

De New Wave, regionaal maar niet gehecht

De Britse working-class films van de jaren 60 spelen zich, net zoals de films van het corpus, eveneens af in het noorden. Deze films werden op locatie opgenomen, met het gebruik van streekdialect en van de typische 'Our Town from the Hill' shots (zie supra 4.2).⁸³¹ Volgens Hill vertonen de New Wave films van de jaren zestig een sterke focus op de eigen regio, met name de regio's in het noorden van Groot-Brittannië. Steden zoals Liverpool zijn de frequent voorkomende settings in deze speelfilms. Typische beelden uit deze periode zijn de talloze rijen van smalle arbeidershuizen met terrassen en volgepropte straten of pasgebouwde betonnen appartementsblokken. De inhoudelijke focus van de New Wave films lag op het verval van de traditionele working-class door consumentisme (het kopen van

⁸²⁴ Higson, "The Instability of the National," 36-41.

⁸²⁵ Barr, *Ealing Studio's*, 98-119.

⁸²⁶ Higson, "The Instability of the National," 41.

⁸²⁷ Pam Cook, "Neither Here Nor There: National Identity in Gainsborough Costume Drama's," in *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, ed. Andrew Higson (London: Cassell, 1996), 51-65. Higson, "The Instability of the National," 45.

⁸²⁸ Roy Armes, *A Critical History of British Cinema* (New York: Oxford University Press, 1978), 271.

⁸²⁹ Higson, "The Instability of the National," 45.

⁸³⁰ Ross McKibbin, *Classes and Cultures: England, 1918-1951* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 454-455.

⁸³¹ Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 94. Hallam, "Film, Class and National Identity," 261

televisietoestellen, cosmeticaproducten en het kopen van een wagen). Deze speelfilms bevatten sporadische beelden van werksituaties of fabrieken. Bovendien verschuift de inhoudelijke nadruk van collectieve acties (zoals in de Ealing komedies bijvoorbeeld) naar individuele trajecten: wat zal de working-class protagonist met zijn toekomst doen, met zijn werk, zijn gezinsleven en zijn vrije tijd? Met andere woorden: de New Wave films leggen ook een nadruk op de regio's, maar de traditionele gehechtheid en solidariteit zoals in eerdere working-class films taant en maakt plaats voor meer individuele trajecten.⁸³²

Polarisatie in de working-class films van de jaren 80

Volgens Wollen werd onder het beleid van de Britse regering in de jaren 80 het land verdeeld in twee naties, waarbij er een prominente rol was weggelegd voor de metropool Londen. De dienstensector, de financiële wereld en nieuwe industrieën vestigden zich in het zuiden van Groot-Brittannië, terwijl het noorden met zijn oude industrieën steeds meer achterop hinkte en vele mensen er hun job verloren.⁸³³ Volgens Hill was deze 'two nations'-optie een bewuste electorale strategie: tweespalt creëren tussen de bevoorreelden van de Thatcher era (de rijken en de nieuwe klasse die in de dienstensector werkten en in de groeiende industrieën) en de benadeelden bestaande uit de werklozen en de armen.⁸³⁴ Ian en Denis Derbyshire vatten deze strategie kernachtig samen:

The decline of the 'smokestack' and second wave industries in the traditional industrial regions of the northeast, northwest, central Scotland, South Wales and West Midlands and the growth of the new high-tech and service sector industries in southern and eastern England (...) widened regional economic differentials, as reflected in unemployment, average income, home ownership and even health statistics.⁸³⁵

Zoals McCrone verklaart, vonden de conservatieven vooral in het zuiden van Groot-Brittannië politieke steun. In het noorden van het land daarentegen was de aanhang pover. Bij de verkiezingen van 1987 levert Schotland slechts tien van de 358 conservatieve parlementsleden.⁸³⁶

⁸³² Hill, *British Cinema in the 1980's*, 166-167.

⁸³³ Peter Wollen, "The Last New Wave: Modernism in the British Films of the Thatcher Era," in *British Cinema and Thatcherism*, ed. Lester Friedman (London: UCC Press, 1993), 35-36. In de jaren dertig was er volgens Haywood ook al sprake van twee naties in één staat: het noorden en het zuiden van Groot-Brittannië. Het noorden werd zwaar getroffen door de depressie, vooral door de veelvuldige aanwezigheid van 'oude industrieën' zoals de staal- en steenkoolindustrie. Het zuiden, met Londen als knooppunt, had relatief jonge industrieën zoals de automobieliindustrie, die de vernieuwende productietechnieken van het fordisme gebruikte. Toch merkt Haywood terecht op dat de crisis het hele land teisterde en niet alleen het noorden. Als voorbeeld vermeldt hij dat de Britse regering ervoor zorgde dat 200.000 werkloze mijnwerkers van South Wales konden verhuizen naar het Noorden. De afstammelingen van deze families zouden later een belangrijke rol spelen bij de grote mijnstakingen van 1984-1985, zoals afgebeeld in *Billy Elliot*. Haywood, *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*, 38-39.

⁸³⁴ Hill, *British Cinema in the 1980's*, 7.

⁸³⁵ Denis Derbyshire and Ian Derbyshire, *Politics in Britain: from Callaghan to Thatcher* (Londen: Chambers, 1988), 182.

⁸³⁶ David McCrone, *Understanding Scotland: The Sociology of a Stateless Union* (London: Routledge, 1992), 172-173.

Deze polarisatie kan men volgens Elsaesser doortrekken naar de Britse speelfilms van de jaren 80, met zijn argumentaties rond 'officiële' films versus 'onofficiële films (zie hiervoor ook 3.2, het theoretisch kader).⁸³⁷ Een bekende speelfilm uit de jaren 80 is *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) waarin het Schotse personage, Eric Liddell, het 'officiële' in *Chariots of Fire* illustreert. In het begin wordt dit personage geassocieerd met zijn Schotse identiteit: de Schotse 'highlands' en de rurale landschappen als achtergrond voor zijn trainingen (voor de loopwedstrijd in de Olympische spelen). Naar het einde van de film, wanneer Liddell de gouden medaille behaalt, verdwijnt dit Schots zijn naar de achtergrond ten voordele van een meer Engelse achtergrond (de taal en de huizen bijvoorbeeld). Hill concludeert dan ook dat wanneer de film op het einde een ode brengt aan de (eenheid van) de natie, het vooral om de Engelse zijde van deze eenheid draait. Een film, die volgens de theorie van de countermythe van Elsaesser, zich aan de 'onofficiële film' kant situeert, is *A Letter to Brezhnev* (Chris Bernard, 1985). Er wordt in deze film een variant getoond van de traditionele reis van working-class personages van het noorden naar het zuiden van Groot-Brittannië. Het working-class hoofdpersonage wil zijn toevlucht zoeken in de Sovjet-Unie, wat suggereert dat zelfs een tocht naar dat land nog altijd beter is dan leven in Groot-Brittannië.⁸³⁸

De jaren 90 en de reis van noord naar zuid

Achtereenvolgens worden de argumentaties van Eley, Hill, Monk en Luckett besproken omtrent de relatie tussen het noorden en het zuiden van het land in de films van het corpus, waaronder de bespreking van de klassieke noord-zuidreis van working-class personages in deze films. Door de sterke nadruk in *Brassed Off*, *The Full Monty* en *Billy Elliot* op de gemeenschap en het delen van gezamenlijke zorgen (zie supra) wordt aldus Eley de collectieve gemeenschapsgeest gevierd zelfs wanneer de collectieve werkervaring, waarop deze gemeenschap is gebaseerd ondertussen verdwenen is. Collectieve werkervaringen (in de zware industrieën) die deze regionale gemeenschappen traditioneel hadden vlak na WOII. Zo wordt het concept van de working-class als gemeenschap een representatie van de hele natie die het regionale niveau overstijgt.⁸³⁹ Het duidelijkste voorbeeld van deze hunkering naar 'nationale gemeenschapszin' (na de economische en sociale verdeeldheid tijdens het Thatcher regime en het individualisme dat daarmee gepaard ging) is merkbaar in *The Full Monty* waarin middenklassepersonages opgenomen worden in de working-class groep. Dit duidt volgens Hill op verzoening en een oproep tot nationale eenheid in working-class films van de jaren 90.⁸⁴⁰ Voor *The Full Monty* klopt deze bewering: er is eensgezindheid in de working-class groep. Een working-class groep waarin iemand uit de middenklasse, een allochtoon en een homoseksueel worden toegelaten. Bovendien wordt in deze film de Britse overheid niet vermeld als mogelijke schuldige voor de wantoestanden waarin de personages zich bevinden. Zoals besproken in de analyse van *The Full Monty* is er via subtiele stilering een counterdiscours. Dit counterdiscours is echter niet specifiek gericht op Londen of het zuiden van het land. In tegenstelling tot de argumentatie van Hill en Eley is er van eenheid en solidariteit in de natie en de opheffing van regionale verschillen weinig te merken in *Brassed Off* en *Billy Elliot*, films waarin met een beschuldigende vinger naar de Britse regering wordt gewezen. In *Trainspotting* is er helemaal geen sprake van nationale eenheid: Renton verraadt op het einde van de film zijn vrienden; zijn enige manier om te ontsnappen aan het drugsmilieu. Hier is er met andere

⁸³⁷ Elsaesser, "Images For Sale," 64-67.

⁸³⁸ Hill, *British Cinema in the 1980's*, 24-25.

⁸³⁹ Eley, "Distant Voices, Still Lives," 17.

⁸⁴⁰ Hill, "Failure and Utopianism," 184.

woorden een gebrek aan constructieve collectieve acties. Net zoals Schotland negatief geportretteerd wordt door de minder attractieve kanten van Edinburgh te tonen, geldt hetzelfde voor de noord-zuidreis van Renton. Londen en zijn typische toeristische beelden worden geparodieerd in de openingssequentie van Renton's aankomst in deze metropool. Bovendien beledigt Renton de Engelsen eerder in de film. Als er dus al sprake is van een nationale eenheid, is dat van een eenheid die in zijn geheel door Renton wordt verworpen. Monk argumenteert dan ook terecht dat in het herpositioneren van Groot-Brittannië (de Cool Britannia beweging, zie infra), onder de regeerperiodes van Major en Blair, een gemoderniseerde nationale identiteit van innovatie, dynamiek en optimisme werd gepromoot. In films als *Trainspotting*, vervolgt ze, is er echter weinig sprake van een nationale eenheid of voorkeur voor het zuiden van Engeland.⁸⁴¹ Luckett beweert dat er voor de Britse regio's an sich ook geen homogene uniforme identiteit bestaat, in tegenstelling tot wat films als *Braveheart* (Gibson, 1995) en *Rob Roy* (Michael Caton-Jones, 1995) suggereren. Typisch voor Edinburgh zijn de toeristische beelden van zijn kunstfestivals en kastelen. *Trainspotting* werpt echter een heel ander licht op deze stad: de donkere buitenwijken met krotwoningen, het drugsgebruik en de jongerencultuur.⁸⁴² De film past deze techniek opnieuw toe voor het tweede deel van de film, in Londen. Wanneer Renton aankomt, worden typische toeristische promotieshots opgevoerd: van de Tower Bridge tot de Big Ben. Niet lang daarna (als Londen niet meer de belofte invult die Renton gehoopt had) wordt dit toeristische beeld volgens Luckett met de grond gelijk gemaakt. De appartementen die Renton beroepshalve probeert te verhuren, zijn donker en zijn leven in Londen is uiteindelijk – niet in het begin, maar wel als zijn Schotse vrienden arriveren – bijna even armzalig als zijn drugsgeoriënteerde bestaan in Edinburgh.⁸⁴³

Tot slot vervagen volgens Luckett stilaan die aspecten van de regionale identiteit (in de films van het corpus) die slaan op de working-class cultuur. Dit onder andere door het verdwijnen van traditionele industrieën (als staal, steenkool en scheepsbouw), het uithollen van de mannelijke working-class cultuur (zie analyse *The Full Monty*) en de promotie van consumentisme.⁸⁴⁴ De oorzaken van het verdwijnen van deze industrieën, het uithollen van de identiteit van de working-class man en de promotie van consumentisme, worden niet altijd expliciet vermeld in de films van het corpus. Vijandigheid ten aanzien van Engeland is sluimerend aanwezig in *Trainspotting* waar de Engelsen het predicaat 'wankers' (sukkels) dragen. *The Full Monty* verwijst wel impliciet naar het consumentisme (working-class mannen die onder de zonnebank gaan en cosmeticaproducten gebruiken, zie de analyse van deze film). Het vermelden van oorzaken is prominenter aanwezig in *Brassed Off* waar de figuur van Thatcher met de vinger wordt gewezen en waar de muziekband (verbaal en muzikaal) protesteert in het 'hol van de leeuw' (Londen) tegen het beleid van de conservatieve regering. In *Billy Elliot* is de hit 'London Calling' van The Clash te horen waardoor de schuldigen van de economische problemen worden aangeduid.

Ondanks deze expliciete dan wel impliciete verwijten, wordt in drie van de vier films een reis ondernomen naar het zuiden. De doelstellingen en de duur van de reis verschillen echter in deze films. Billy Elliot zakt af naar Londen om zijn carrière als danser op te starten en blijft permanent in de hoofdstad. De muziekband in *Brassed Off* gaat naar Londen om een competitie te winnen, om daarna terug naar huis te keren. Renton blijft waarschijnlijk ook permanent in Londen. Of hij gaat studeren of gaat werken, is onduidelijk. Alleszins is hij van plan om een wereldburger en een consument te worden en niet specifiek een Brit, een Schot of een Engelsman. In *The Full Monty* is er geen reis of tocht richting Londen.

⁸⁴¹ Monk, "Underbelly UK," 283.

⁸⁴² Luckett, "Image and Nation in 1990s British Cinema," 92.

⁸⁴³ Ibid.

⁸⁴⁴ Ibid., 96.

Buiten drie van de vier film van het corpus, zijn onder andere *Riff Raff* en *Naked* bekende working-class films van de jaren 90 waar de noord-zuidreis voorkomt. *Riff Raff* (Ken Loach, 1991) speelt zich af in Londen, hoewel een aantal personages origineel uit het noorden komen. Deze personages ontvluchten hun armoede in het noorden en willen in Londen, als bouwvakker, een nieuw leven beginnen. Eenmaal dat ze werken en leven in Londen geraken ze verzeild in allerlei wantoestanden, zoals corruptie (zwartwerk) en onveilige werkomstandigheden (zoals gammele stellingen). *Naked* (Mike Leigh, 1993) benadrukt sterker de klassieke reis van noord naar zuid, hoewel in deze film hierop een variant wordt gepresenteerd. Johnny, een working-class rebel die weigert zich te settelen, vlucht in het begin van de film van Manchester naar de metropool Londen. De variant in deze reis is dat, net zoals enkele jaren later voor Renton in *Trainspotting*, Johnny gelijkaardige situaties en problemen ervaart in Londen als in zijn thuisland Manchester. Bovendien krijgt Johnny, naar het einde van de film, het voorstel om terug te keren naar het noorden, naar Manchester. Zo functioneert het noorden van Groot-Brittannië in *Naked* (en hier is een omkering van de traditie) als een baken van identiteit en verbondenheid, een representatie die Londen mist in de film. In *Naked* wordt deze stad immers voorgesteld als een stad vol eenzame en vervreemde mensen. Uiteindelijk verwerpt Johnny het voorstel en gaat letterlijk en figuurlijk zijn eigen gang en wandelt weg. In *Trainspotting* is er dezelfde variant van de noord-zuidreis. Het verschil is dat Renton – hoewel gedwongen door zijn vrienden – effectief terugkeert naar Edinburgh. Maar ook deze terugkeer is tijdelijk, aangezien de film eindigt in Londen.⁸⁴⁵

4.3.1.2 Noord versus zuid in het licht van liberalisme en ‘Cool Britannia’

De argumentaties van Kelly, Patterson en Monk rond de weergave in *Trainspotting* van zowel de ideologieën van de conservatieve regeringen van Thatcher/Major als de ideologieën van New Labour onder Blair worden hieronder besproken. Op het scharnierpunt naar het tweede deel van de film, wanneer hij naar Londen afzakt, vertelt Renton: “There was no such thing as society and even if there was I most certainly had nothing to do with it (red: dit is een verwijzing naar een uitspraak van Thatcher). For the first time in my adult life, I was almost content.” En op het einde van de film, vertelt hij: “So why did I do it? I could offer a million answers, all false. The truth is that I’m a bad person, but that’s going to change, I’m going to change. This is the last of this sort of thing. I’m cleaning up and moving on, going straight and choosing life... I’m going to be just like you: the job, the family, the fucking big television, the washing machine, the car, the compact disc and electric tin opener, good health...looking ahead, to the day you die.”⁸⁴⁶ Door deze monologen linken Kelly en Patterson *Trainspotting* zowel met de liberale waarden van de regering onder Thatcher als met de ‘Cool Britannia’ hype onder New Labour van de tweede helft van de jaren 90. Renton verwerpt het belang van de staat ten voordele van het individu, doet aan entrepreneurschap en maakt gebruik van de economische mogelijkheden die Londen biedt (door op een vacature in de vastgoedsector in te gaan). Bovendien ligt het puur aan de vrije individuele wil van Renton om aan zijn moeilijkheden te ontsnappen.⁸⁴⁷ Toch moet hier genuanceerd worden dat het entrepreneurschap in de film en ook het zelfinitiatief van Renton niet altijd op een ethische manier verloopt, getuige het entrepreneurschap van de groep in een drugsdeal en

⁸⁴⁵ Hill, *British Cinema in the 1980’s*, 171-173.

⁸⁴⁶ Dennis Cutchins, Laurence Raw and James M. Welsh, *The Pedagogy of Adaptation* (Plymouth: Scarecrow Press, 2010), 131.

⁸⁴⁷ Kelly, *Contemporary British Novelists*. Irvine Welsh, 70-71. Shelagh Patterson, “Universalising a Nation and the Adaptation of *Trainspotting*,” in *True to Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, ed. Colin McCabe, Kathleen Murray and Rick Warner (Oxford: Oxford University Press, 2011), 132.

het initiatief van Renton om verraad te plegen. De tweede bovenvermelde vertelling, de marketing en de hype rond de film is voor Kelly voldoende om *Trainspotting* als een belangrijk vlaggenschip van de 'Cool Britannia' beweging te bestempelen. Het hele marketinggebeuren rond de film duidt volgens Kelly hierop. De film werd gedistribueerd op video en dvd. Ter gelegenheid van de eerste screening van *Trainspotting* op de Britse televisie op 26 november 1997 verscheen er een tweede succesvolle soundtrack (het vervolg op de eerste, met tracks die niet eerder waren verschenen). In 2003, bij de tiende verjaardag van het verschijnen van de roman, verscheen er ook een heruitgave van de dvd, met de volgende reclameslogan op de cover: "Choose the 2 disc Definitive Edition, pumped full of extra's; Choose the best British film of the decade. Choose *Trainspotting*." Een reclameslogan, gebaseerd op de openingsmonoloog van Renton in verband met consumentisme. Daarbuiten werd de roman verschillende keren herdrukt, soms met foto's van de filmversie op de cover. Bovendien werd op diverse covers de 'choose life' monoloog van Renton gebruikt, een tirade waarin eigenlijk de oppervlakkige commerciële consumptiecultuur gehekeld werd.⁸⁴⁸ In tegenstelling tot de argumentatie van Kelly, is er echter een lichte ironie in deze laatste zinnen van Rentons vertelling, waardoor men zou kunnen interpreteren dat Renton, net zoals het personage in de gelijknamige roman, beide nationaliteiten en dus ook de Britse, naast zich neerlegt. Gedurende het eerste deel van de film is er een verwerping van de maatschappij in zijn geheel, zoals Monk suggereert:

" (...) *Trainspotting* addresses the possible gender anxieties of their young male viewers by portraying the underclass as a reassuring subculture of dissent and escape from the demands of adulthood, women and work. (...) and rejecting the whole vocabulary of 'problems' and 'solutions'"⁸⁴⁹

In het tweede deel van de film (de periode in Londen, de drugsdeal en het einde van de film) is er een omarming van het kapitalisme, van de hele westerse maatschappij. Maar dus geen omarming specifiek van de Schotse, Engelse of Britse nationaliteit. Ook Cutchins, Raw en Welsh geven aan dat Renton niet alleen het (legale) consumentisme opzoekt (en drugs verwerpt) op het einde van de film, maar ook een toenadering zoekt tot het kapitalisme. Dit klinkt aannemelijk, vooral omdat in de loop van de film blijkt dat Renton zijn Schotse vrienden, hun levensstijl en het Schots zijn beu is. Bovendien had Renton heel wat geld gespaard en omarmde hij dus het werkende leven (met het bijhorende spaargedrag).⁸⁵⁰ De argumentatie van Kelly en Patterson dat *Trainspotting* conformeert tot het credo van de conservatieve regering van Thatcher of tot het credo van New Labour is op zijn minst in twijfel te trekken. *Trainspotting* blijft hierin heel genuanceerd en biedt tegenwind in de vorm van een counterdiscours.⁸⁵¹

⁸⁴⁸ Kelly, *Contemporary British Novelists*. Irvine Welsh, 71. Patterson, "Universalising a Nation and the Adaptation of *Trainspotting*," 132.

⁸⁴⁹ Monk, "Underbelly UK," 279.

⁸⁵⁰ Cutchins, Raw and Welsh, *The Pedagogy of Adaptation*, 131.

⁸⁵¹ Patterson, "Universalising a Nation and the Adaptation of *Trainspotting*," 132.



Afbeelding 65: Marketing voor *Trainspotting*, een promotieposter met een sneer naar Hollywood.

4.3.1.3 De houding ten opzichte van het gezag en de autoriteiten

Eerder werd vermeld dat de working-class films van het corpus lang niet zo antagonistisch staan tegenover Londen of Engeland zoals films als *Braveheart* en *Rob Roy* dat wel doen. In *Trainspotting* is een verachting voor beide culturen verweven: voor de Engelse cultuur omdat deze domineert en de regionale identiteit uitholt, voor de Schotse cultuur omdat het zich liet koloniseren door de Engelsen. Hieruit kan geconcludeerd worden dat er in *Trainspotting* geen vijandigheid bestaat tussen noord en zuid. In *Billy Elliot* en *Brassed Off* zijn er wel expliciete verwijten naar de politieke autoriteiten in Londen, getuige het gebruik van het nummer 'London Calling' van The Clash in *Billy Elliot* en de speech van Danny in *Brassed Off* waarin de hele Britse regering ervan langs krijgt. In *The Full Monty* wordt de Britse regering niet eens vermeld, laat staan dat er verwijten zijn richting Londen. Amerikaanse working-class films tonen volgens Benshoff en Griffin dat het nog anders kan. Eind jaren 70 bijvoorbeeld lieten Amerikaanse films als *Smokey and the Bandit* (Hal Needham, 1977), *Convoy* (Sam Peckinpah, 1978) en *Every Which Way But Loose* (James Fargo, 1978) working-class mannen zien die het gevecht aangingen met het 'establishment' (werkgevers, politici en politieagenten). In tegenstelling tot de Britse working-class films echter is niet het gehele systeem, de politiek of de autoriteiten de oorzaak van de problemen van de protagonisten, maar enkele corrupte individuen. Ook in de tv-serie *The Simpsons* is het personage van Mr. Burns, de corrupte eigenaar van een atoomcentrale, de kop van jut (soms ook het personage van Quimby, de burgemeester, of de lokale politiecommissaris), maar ook hier dus niet noodzakelijk het hele politieke systeem (zie ook analyse *Brassed Off*).⁸⁵²

⁸⁵² Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 196.

4.3.2 Discours en counterdiscours via mimesis en interpretatie

Via de bespreking van de voornaamste formele stijkenmerken, wordt het gehalte van mimesis en interpretatie in de weergave van discours en counterdiscours in *Trainspotting* besproken, te beginnen met de narratieve stijl van deze film.

4.3.2.1 De stijl van *Trainspotting*

A. De narratieve stijl in *Trainspotting*: breuken in de lineariteit

Een losse 'oorzaak- gevolg' structuur

Volgens Cutchins heeft scenarioschrijver Hodge het gebrek aan een duidelijke narratieve structuur in het boek grotendeels overgenomen in het scenario van de film. In de woorden van Hodge:

Shallow Grave was a film where plot was the most important thing and everything else was subservient to that (...) but in this film (red: *Trainspotting*) it's the other way around. The plot is not the most important thing. Most of all it's just a study of character and situations.⁸⁵³

Net zoals het boek heeft de filmversie, volgens Cutchins en Delanoy, een losse 'oorzaak-gevolg' structuur. Gebeurtenissen worden vaak in gang gezet door toevalligheden. Het personage Tommy sterft omdat een huurvideo is verwisseld met een persoonlijke sekstape (zie supra). De groep vrienden engageert zich in een drugsdeal omdat een gemeenschappelijke kennis een lading drugs heeft gekregen van twee Russische matrozen. Renton beslist zijn vrienden te verraden, nadat Begbie in een pub een van zijn psychotische uitbarstingen heeft en een aantal mensen verwondt. Vaak is volgens Delanoy zelfs muziek de narratieve drijfkracht van *Trainspotting*. Spud en Tommy praten bijvoorbeeld over een concert van Iggy Pop wat een ruzie veroorzaakt met hun vriendinnen.⁸⁵⁴ De hoofdstukken van het boek hebben geen onderlinge volgorde waardoor een algemeen gevoel van willekeurigheid en discontinuïteit heerst. Er is geen onderliggende logica, geen logische structuur van tijd. Dit geeft extra beklemtoning aan het chaotische van de drugstoestand van de hoofdpersonages.⁸⁵⁵ Via interne focalisatie (subjectieve standpunten en gedachtegangen) is de (soms ronduit verwarrende) gedachtegang van de personages hoorbaar. Met andere woorden: in het boek is er een juxtapositie van gedachtegangen en hoofdstukken, zonder een echte logische structuur. Echt vitale informatie vertellen de personages evenmin, het is een lappendeken van vaak triviale dingen die vermeld worden. De lezer moet rekenen op de fragmentarische vertelling van onbetrouwbare vertellers (voor deze onbetrouwbaarheid, zie ook infra). Deze labyrintische vertelstructuur wordt volgens Cutchins, Raw en Welsh gedeeltelijk doorgetrokken naar de film *Trainspotting*. Het tijdsverloop is niet altijd duidelijk. Debet hieraan is de soundtrack die zowel nummers van de jaren 70, 80 en 90 bevat (zie infra).⁸⁵⁶ Ook het feit dat de

⁸⁵³ Cutchins, Raw and Welsh, *The Pedagogy of Adaptation*, 127.

⁸⁵⁴ Werner Delanoy, Jörg Helbig and Allan James, *Towards a Dialogic Anglistics* (Münster: LIT Verlag, 2007), 222-225.

⁸⁵⁵ Ibid.

⁸⁵⁶ Cutchins, Raw and Welsh, *The Pedagogy of Adaptation*, 127.

gebeurtenissen in gang worden gezet door toevalligheden en kansen die opeens duiken (zie supra) is medeplichtig aan deze losse structuur. Bovendien wordt het verhaal verscheidene keren stil gezet via flashbacks, maar ook via freeze frames: een keer wanneer Renton (in de openingssequentie) de kijker rechtstreeks aankijkt en de 'fourth wall' doorbreekt. Een tweede keer wanneer Begbie in een pub een bierglas achter zijn schouder gooit en een derde keer wanneer Begbie en Sick Boy van op een kast naar beneden springen in een van de appartementen die Renton probeert te verhuren. Ook de verwarring van de realiteit via de hallucinaties van Renton past hierin. Wat is werkelijk, wat hallucineert Renton? Ook dit draagt bij tot een verhaspelde structuur.



Afbeelding 66: Een van de freeze frames in *Trainspotting*, Begbie en Sick Boy springen uit een kast in het appartement in Londen, dat ze illegaal betrekken.

Anderzijds is volgens Rodman de film duidelijker gestructureerd dan het boek. Waar het boek drieënveertig hoofdstukken telt, bevat de film vijftien sequenties, verdeeld over twee grote luiken: het eerste luik speelt zich af in Edinburgh, het tweede luik in Londen. Ook heeft de film een circulaire narratieve structuur: het burgerlijk bestaan van de consument dat Renton in het begin van de film verwerpt, wordt door hem omarmd aan het einde van de film.⁸⁵⁷ Gebaseerd op de indeling door Powrie is in de onderstaande figuur de opdeling van *Trainspotting* in sequenties te vinden.

⁸⁵⁷ Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," 132.

1. Chase/football/drugs: opening credits
1. Worst toilet in Scotland/toiletfantasie
2. Jagen in het park
3. Clubbing
4. Taxi
5. Ontbijtsequentie
6. Heroïn shooting
7. Shoplifting (herneming van de beelden van de opening credits) en de daaropvolgende rechtszaak
8. High van heroïne en de daaropvolgende overdosis
9. Cold Turkey/afkicken
10. Aankomst in Londen en de verhuur/verkoop van vastgoed
11. Aankomst van Begbie en Sick Boy in Londen
12. Terugkeer naar Schotland/begrafenis van Tommy
13. Shootup/drugsdeal en het verraad van Renton
14. Een zonnige toekomst?/eindcredits

Tabel 2: De opdeling van *Trainspotting* in sequenties.

In al deze sequenties speelt Renton de hoofdrol. Samen met het feit dat Renton de enige verteller is van de film, zorgt dit volgens Delanoy ervoor dat de film veel meer gecentreerd is rond het personage van Renton en een coherentere plotlijn bevat. De onsamenvhangende episodische structuur van het boek bekeken vanuit het standpunt van diverse karakters wordt verlaten en vervangen door een meer coherente narratieve structuur waarin Renton centraal staat (het personage dat trouwens het meeste kritiek uit op de Schotse identiteit). Door Renton centraal te stellen krijgt de film ten opzichte van het boek een stabielere structuur. Renton is de protagonist en de verteller en de subjectieve standpunten in de film zijn die van hem.⁸⁵⁸

⁸⁵⁸ Delanoy, Helbig and James, *Towards a Dialogic Anglistics*, 230-231.

De vertelling in *Trainspotting*, ironisch en becommentariërend

Choose Life. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television. Choose washing machines, cars, compact discs players. (...) Choose your future.⁸⁵⁹

Het personage Renton vertelt dus het verhaal van de film. Hij doet dat op een rustige, beleefde manier. In het algemene Engels met een licht accent, in tegenstelling tot die momenten in de film waarin hij met zijn vrienden praat. Dan praat Renton in het plaatselijke dialect van Edinburgh (met een veel zwaarder accent) en gebruikt hij slangwoorden. Hierin zit zoals hierboven vermeld een verschil met het boek, volgens Delanoy. In het boek zijn er verschillende vertellers en dus verschillende standpunten; naast Renton fungeren Spud, Begbie, Sick Boy en Tommy ook als verteller (weliswaar is Renton de meest figurerende verteller in het boek, hij is centraal in 15 van de 43 episodes). Bovendien wordt er verteld in de derde persoon. In de film is Renton de enige verteller en hij praat in de eerste persoon. In het boek presenteert Renton, net zoals de andere vertellers, zichzelf als een onbetrouwbaar en onstabiel individu, met variërende persoonlijkheden. Een belangrijke illustratie hiervan zijn de verschillende namen die de protagonist dragen. Het personage Renton heeft er maar liefst vier: Renton, Mark Renton, Rents en Rent Boy. Een deel van deze onbetrouwbaarheid is terug te vinden in de film; Renton krijgt van zijn 'vrienden' ook deze 4 namen toebedeeld. Bovendien verandert Renton continu zijn accent en taalregister in de film; (eerder) algemeen Engels als verteller, streekdialect en slangwoorden bij zijn vrienden en kennissen. Ook dit is een indicator van een onbetrouwbare want gefragmenteerde persoonlijkheid. Op het einde van de film zijn deze veelvuldige persoonlijkheden van Renton ook letterlijk weerspiegeld wanneer hij geld legt voor Spud in een locker waarbij zijn gezicht meerdere keren weerspiegeld is.⁸⁶⁰



Afbeelding 67: De verschillende ego's – vriend en verrader - in Renton, afgebeeld door weerspiegelingen.

Renton, een Amerikaanse verteller?

Volgens Stokes, Reading en Patterson is Renton een Amerikaanse verteller. Hierbij legt Patterson zelfs een link tussen de Amerikaanse verteller Renton en de alliantie die Groot-Brittannië enkele jaren later

⁸⁵⁹ Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," 131.

⁸⁶⁰ Delanoy, Helbig and James, *Towards a Dialogic Anglistics*, 230-231.

zou aangaan met de Verenigde Staten (zie infra). Stokes en Raw vermelden alleen de sterke Amerikaanse invloed op de inhoud en stijl van *Trainspotting*. In de woorden van Raw:

(...) for all its Scottishness, the impact of America is everywhere in *Trainspotting*. The appeal of American culture to European culture is a long-established and diverse phenomenon, depending on associations of abundance, glamour, dynamism, social mobility, expressiveness, openness, directness and modernity (...).⁸⁶¹

Zoals Higson schrijft: "Hollywood has become an integral and naturalized part of the popular imagination of most countries in which cinema is an established entertainment form."⁸⁶² Hoewel de productie van de film gefinancierd werd door Channel Four (zie supra), participeerde Hollywood in een groots opgezette marketingcampagne voor de film, een campagne die in totaal 850000 pond bedroeg.⁸⁶³ In de Verenigde Staten stond, zoals Cutchins vermeldt, naast Miramax ook Capital Records (gevestigd in Hollywood, California) in voor het uitbrengen en de marketing van de soundtrack van *Trainspotting*.⁸⁶⁴ Delanoy concludeert dan ook dat de vertelling in *Trainspotting* qua structuur en afloop aangepast is aan een Amerikaans publiek. Niet alleen door het feit dat Renton in zijn vertelling algemeen Engels spreekt (weliswaar met een Schots accent) en geen slangwoorden gebruikt (hierdoor verdwijnt de Schotse identiteit, volgens Delanoy, naar de achtergrond ten voordele van een meer universele identiteit, geschikt voor een breder en vooral een Amerikaans publiek). Maar ook door de coherente structuur en de centralisatie van het personage Renton wordt de narratieve structuur van de film duidelijker. Tot slot vervangt de film, volgens Delanoy, de pessimistische toon van de roman naar: "A glossy spectacle that even provides a kind of happy ending."⁸⁶⁵ Met de klemtoon in de film op het personage Renton en (in vergelijking met het boek) een coherenter structuur, kon volgens Patterson, de film een internationaler karakter gegeven worden om zo het internationaal box-office succes te verhogen. Een andere beslissing van het productieteam was om de Schotse karakters universeler te maken zodat de film meer thema's zou behandelen die met de jeugd te maken hebben, zoals vriendschap, drugs, seks, consumentisme en werkloosheid in plaats van thema's die onderzoeken wat het betekent om Schots te zijn. Een stap verder gaat Patterson door een verband te beschrijven tussen *Trainspotting* en New Labour onder Tony Blair. In haar woorden:

(...) the film ends up as fuel for national sentiments on which Britain's New Labor Party capitalized. *Trainspotting* the film became part of the Cool Britannia movement in the mid - 1990s that helped pave the way for Tony Blair's New Labor Platform.

Verder legt ze een link tussen de hype rond de film, het omarmen van consumentisme (door Renton) en de destructieve alliantie tussen de Verenigde Staten onder Bush en Groot-Brittannië onder Blair:

At the time of Blair's election, the link between *Trainspotting* and the Labor Party may have seemed positive. A decade later, as Britain's

⁸⁶¹ Jana Stokes and Anna Reading, *The Media in Britain: Current Debates and Developments* (London: MacMillan Press LTD, 1999), 221. Cutchins, Raw and Welsh, *The Pedagogy of Adaptation*, 127.

⁸⁶² Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon, 1997), 8.

⁸⁶³ Patterson, "Universalising a Nation and the Adaptation of *Trainspotting*," 132.

⁸⁶⁴ Cutchins, Raw and Welsh, *The Pedagogy of Adaptation*, 127.

⁸⁶⁵ Delanoy, Helbig and James, *Towards a Dialogic Anglistics*, 230-231.

culture increasingly resembles the corporate landscape and consumer culture of the United States, it is easy that just as the Clinton administration paved the way for the aggressive policies of Bush II, so the Cool Britannia movement paved the way for the destructive alliance between Britain and the United States.⁸⁶⁶

Deze beweringen van Patterson zijn echter ver van onderbouwd en ongenueanceerd. Er zitten wel degelijk Schotse elementen in de film (het streekdialect, de opnames in Leith, het dwepen met Sean Connery, enz). Het probleem is dat Patterson de film *Trainspotting* vergelijkt met het boek 'Trainspotting'. Als de film vergeleken wordt met de andere working-class films uit het corpus, wordt het beeld anders. Er is dan een minder coherente structuur. De humor is veel cynischer. Renton heeft kritiek op Schotland, maar ook op de Engelsen. Als Renton 'iets omarmt' is dat niet het Britse nationalisme of Amerikaanse waarden, maar een maatschappij waar liberalisme, kapitalisme en consumentisme worden vereerd. Drie ideologische waarden die Monk terecht omschrijft als eerder universeel en niet exclusief Brits of Amerikaans.⁸⁶⁷ Renton heeft eerder trekken van een universele verteller. Wellicht kon daardoor een breed Amerikaans publiek worden aangetrokken, maar dit is niet hetzelfde als het automatisch delen van Amerikaanse waarden. In die zin biedt *Trainspotting* een counterdiscours. Ook de bewering van Delaney in verband met het happy-end is niet correct. Het einde (en de toekomst van Renton) is verre van zeker.

B. Andere formele stijlkenmerken: decors, camera en montage in dienst van de fysische en psychische aftakeling van de working-class protagonisten

Volgens Johnson en Hallam wijkt de formele stijl van *Trainspotting* af van het sociaalrealisme, de formele stijl in verscheidene films van Loach, Leigh en Frears.⁸⁶⁸ Aan het sociaalrealisme schrijft Thompson de volgende kenmerken toe: opnames op locatie, het inschakelen van niet-professionele acteurs, het gebruik van de long take, een nauwelijks merkbare soundtrack en het gebruik van natuurlijk licht en geluid (meer over deze stijlkenmerken in 4.3.2.2).⁸⁶⁹ Volgens regisseur Boyle en producer McDonald was het de bedoeling om zo intensief mogelijk de horror van het drugsgebruik en de langzame neerwaartse spiraal van de personages weer te geven. En dat is volgens hen net het probleem met het sociaalrealisme, een stijl die voor hen altijd tekort schiet tegenover de werkelijkheid.⁸⁷⁰ In de woorden van McDonald: "What also appealed to me was the surrealistic style of it, the way it refuses to conform to social-realism – which as a genre is one of my pet hates (Andrew McDonald)."⁸⁷¹

Ook in een belangrijk kenmerk dat Marshment en Hallam ontwaren in het sociaalrealisme, namelijk in het volgen van de trajecten van verscheidene working-class protagonisten, past *Trainspotting* niet helemaal. Er zijn verscheidene trajecten in deze film, maar meer dan in *The Full Monty* en *Brassed Off* is

⁸⁶⁶ Patterson, "Universalising a Nation and the Adaptation of *Trainspotting*," 132.

⁸⁶⁷ Monk, "Underbelly UK," 275-276.

⁸⁶⁸ Johnson, "Welcome to the High Society," 17. Hallam, "Film, Class and National Identity," 268.

⁸⁶⁹ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 16-18. Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 249-259.

⁸⁷⁰ Bert Cardullo, "Fiction into Film, or Bringing Welsh into Boyle," *Literature/Film Quarterly* 25 (1997): 158-162.

⁸⁷¹ Channel Four, *Press Release Trainspotting*, 8.

er een individueel traject dat eruitspringt, namelijk dat van Renton. Alleen in *Billy Elliot* is er nog meer de nadruk op een afzonderlijk personage, met name dat van Billy.⁸⁷²



Afbeelding 68: Een half subjectief standpunt waarbij kadrage, lenzen en deep focus veelbetekenend zijn: Spud kijkt naar de vertrekkende Renton en de rugzak met geld.

Dit is ook de stilistische trend die Monk in *Trainspotting* ontwaart. Net zoals Hill onderschrijft Monk een esthetische evolutie in working-class films vanaf de jaren 80. Van een 'rechttoe-rechtaan sociaalrealisme' naar een meer uitgesproken stilerings: gebruik van fantasiesequenties en het gebruik van een scala aan esthetische benaderingen. Deze evolutie is volgens haar niet merkbaar in *The Full Monty*, *Billy Elliot* of *Brassed Off*. Deze films plaatst zij onder de noemer van de 'sociale komedie', bestemd voor een groot publiek. Deze drie film vertonen volgens Monk een anonieme naturalistische stijl (een stijl waaraan ze, met andere woorden, een gebrek aan een stilistisch zelfbewustzijn toeschrijft). Dit beschrijft zij als het teruggedraaien van de trend van de jaren 80. Monk nuanceert echter dat deze trend of esthetische evolutie wel wordt verdergezet in *Trainspotting* (via onder andere hallucinaties en fantasiesequenties, zoals de kruipende baby op het plafond, cfr. infra 4.2.2.2).⁸⁷³ Maar zoals bij de analyses van *The Full Monty*, *Billy Elliot* en *Brassed Off* vermeld, kan een 'realistische' film soms sterk gestileerd zijn. Omgekeerd kan een erg gestileerde film met fantasiesequenties eveneens realistische trekjes vertonen. Dit laatste geldt ook voor *Trainspotting*. Naast de opnames in Leith, een authentieke buitenwijk van Edinburgh, werden voormalige heroïneverslaafden uit het Calton Athletic Drug Rehabilitation Centre van Glasgow geconsulteerd om de opnames zo realistisch mogelijk te maken (zie supra). Deze ex-verslaafden adviseerden de cast van *Trainspotting* over de manier waarop en de plaats waar naalden werden geïnjecteerd in de arm en adviseerden hen over de gebruiken van de drugscultuur.⁸⁷⁴ Onder de volgende punten over de decors, het gebruik van lenzen, het camerawerk en de montage, wordt de mix van stilerings en realisme in *Trainspotting* verder behandeld.

De decors in *Trainspotting*

In de decors zit, volgens Blandford, een mix van stilerings en (somber) realisme. Hij haalt het voorbeeld van Tommy's flat aan, dat in zijn meest onderkomen toestand het innerlijk verval van Tommy (door

⁸⁷² Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 196.

⁸⁷³ Monk, "Underbelly UK," 275-276. Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 249-259.

⁸⁷⁴ Kelly, *Contemporary British Novelists*. Irvine Welsh, 49.

drugs en aids) reflecteert. Daarentegen oogde het appartement in het begin van de film ordelijk en aangenaam, als symbool voor een gelukkige periode uit zijn leven. Naarmate Tommy depressiever wordt en steeds meer in een negatieve spiraal belandt, wordt zijn appartement kaler, vuiler en somberder. In de laatste fase van zijn leven, wordt Tommy's appartement gruwelijk realistisch. De stiling is hier dus verweven in de overgang van een aangenaam en luxueus appartement naar een onderkomen krot en in de weerspiegeling van het innerlijk verval van Tommy. Productiedesigner Quin haalde voor het ontwerp van de decors in *Trainspotting*, volgens Blandford en Petrie, zijn inspiratie bij de schilder Francis Bacon, wiens schilderijen volgens hem een poort vormde tussen twee werelden: de realiteit en de wereld van de fantasie. Zoals de scène waarin Renton na een inspuiting in een overdosis geraakt en van de grauwe kamer in een rood tapijt wegzinkt, op een onwezenlijke maar symbolische manier (zie ook verder in 4.3 de bespreking van excess en 4.4, voor de intermediale link met Bacon).⁸⁷⁵ Tot slot, zitten in de diverse decors contrasten verwerkt tussen de working-class en de middle-class. De interieursettings van de flat waarin de subcultuur woont, de onderkomen flat van Tommy, de flat van 'Mother Superior' contrasteren met de luxueuze decors in het huis van Diane en met de decors tijdens het sollicitatiegesprek van Spud.



Afbeelding 69: Surrealisme, gevolgd door subjectieve perspectieven, Renton zakt letterlijk weg in de vergetelheid. Een toepassing van 'excess' als illustratie van de teloorgang van een Schotse generatie.

Camera, lenzen en montage

Bovendien duidt volgens Blandford en Petrie, de visualisatie van onder andere het appartement van 'Mother Superior' via het gebruik van 'wide' lenzen, lage camerastandpunten en kadrage op het claustrofobische van de situatie van de working-class protagonisten.

⁸⁷⁵ Blandford, *Film, Drama and the Break Up of Britain*, 71. Duncan Petrie, *Screening Scotland* (London: BFI Publishing, 2000), 195.



Afbeelding 70: Het appartement van 'Mother Superior', de teloorgang door drugs van een generatie weergegeven via wide lenzen, een laag camerastandpunt en kadrage.

Nog een ander voorbeeld van het gebruik van lenzen is het sollicitatiegesprek van Spud. Tijdens dit gesprek is dit personage door een speciaal gebruik van lenzen onwezenlijk ver verwijderd van de jury (en dus ook van een job).⁸⁷⁶



Afbeelding 71: Lenzen portretteren Spud op een verre afstand van mogelijk werk.

⁸⁷⁶ Johnson, "Welcome to the High Society'," 17.
Kelly, *Contemporary British Novelists*. Irvine Welsh, 49.



Afbeelding 72: Renton verradt zijn vrienden en slaat letterlijk en figuurlijk een nieuwe richting in, geïllustreerd door een gedraaide camera.

Het was de bedoeling van Boyle, volgens Kelly, om de lokale onderbuik van Edinburgh stilistisch weer te geven: zwarte humor, dynamisch camerawerk (een voorbeeld hiervan is te zien in afbeelding 72), surrealistische scènes (zoals in afbeelding 69), een inventieve montage en een hippe soundtrack (voor de bespreking van de soundtrack, zie volgende paragraaf). Dit zou volgens hem de inwendige toestand van de karakters beter representeren. Een goed voorbeeld van deze inventieve montage is terug te vinden in de scène waarin de psychopathische Begbie een bierglas achterover gooit. In het midden van die worp pauzeert Boyle, knipt naar een andere scène en keert vervolgens terug naar het vallende bierglas.⁸⁷⁷



Afbeelding 73: De narratieve lijn stopgezet via een freeze frame en een inventieve montage. Na een flashback wordt teruggekeerd naar dit beeld en valt het bierglas verder naar beneden.

C. De soundtrack: de klemtoon op de inhoud van de film, een muzikale tijdreis en een narratieve dichotomie

Het verhaal van *Trainspotting* speelt zich af in de jaren 80, tijdens de periode van de conservatieve regering onder Thatcher, maar relateert volgens Kelly ook aan de jaren 90. De soundtrack van *Trainspotting* combineert muziek van de jaren 70/80 (met tracks van Iggy Pop, Brian Eno en Lou Reed) met Britse popmuziek van de jaren 90 (met tracks van onder andere Blur, Elastica, Primal Scream en

⁸⁷⁷ Ibid. Hallam, "Film, Class and National Identity," 268.

Pulp). Pulp schreef speciaal voor de film een nieuw nummer. Blur had nog een ongebruikte track in de kluis liggen.⁸⁷⁸ In deze paragraaf worden de doelstellingen van de soundtrack overlopen, te beginnen met de beklemtoning van de gebeurtenissen op het scherm.

Inhoudelijke beklemtoning

De tracks van de score fungeren volgens Powrie en Johnson om de inhoud van scènes te benadrukken: de laatste 'hit' (drugsinspuiting) van Renton wordt versterkt door 'A Final Hit' van Leftfield. En wanneer de vriendengroep van Renton gaat 'clubben' (uitgaan in nachtclubs), zijn de tonen van 'Nightclubbing' van Iggy Pop hoorbaar op de soundtrack. Ook de tracks van Sleeper en New Order begeleiden deze scènes in nachtclubs. Het lange nummer 'Trainspotting' van Primal Scream is een track met vele stemmingswisselingen en primitieve geluiden, zoals babbelende en roepende mensen. Een doelloos nummer en grotendeels instrumentaal. Dit nummer accentueert het primitieve en doelloze schieten op honden door Renton en Sick Boy in het park.⁸⁷⁹ Johnson vermeldt het soms ironische gebruik van de soundtrack. Zoals de adrenalinierush van de openingssequentie waarin Renton en zijn maten vluchten voor de politie op de tonen van 'Lust for Life' van Iggy Pop. Terwijl dat nummer eigenlijk een statement tegen drugsgebruik is (zie infra, 4.4). Het serene en kalme 'Perfect Day' van Lou Reed zorgt voor een vleugje ironie in de scène waarin Renton na een 'bad hit' (een overdosis drugs) de vergetelheid induikt (zijn leven is immers in gevaar).⁸⁸⁰ Of wanneer Renton naar Londen migreert en typische toeristische beelden worden begeleid door het vrolijke dansnummer 'Think About the Way (Bom Digi Digi Bom...)' uitgevoerd door Ice MC.⁸⁸¹

De soundtrack als tijdreis

De soundtrack is volgens Klein een doorsnede van twintig jaar popgeschiedenis.⁸⁸² Volgens hem wilden de makers van de film het verhaal van de jaren 80 doortrekken naar de jaren 90, waardoor de inhoud van de film voor meerdere generaties herkenbaar is. Vandaar de reis door de tijd via de soundtrack. De personages van het verhaal stammen uit de punkperiode. Maar in de tijdspanne waarin het verhaal zich afspeelt, was de punk al uitgebloeid. Vandaar dat in de film werd teruggegrepen zowel naar de godfathers van de punk (Lou Reed en Iggy Pop, die ook in de roman vernoemd worden) als naar Britse popmuziek van de jaren 90. Een nummer als 'Atomic' van Blondie, hier in een cover uitgevoerd door Sleeper, beklemtoont de situering van het verhaal in de jaren 80, een periode waarin de discussies over en de betogingen tegen Amerikaanse atoomwapens in Europa hoogtij vierden. Tegelijk kan het woord 'atomic' ook duiden op het explosieve en gevaarlijke karakter van het drugsgebruik (waar geen specifieke tijdsperiode op te plakken is), maar ook op het explosieve van de situatie waarin het nummer te horen is: zowel Tommy als Spud hebben een woordenwisseling met hun vriendin en Renton begint een avontuur met Diane, een meisje waarvan hij niet weet dat ze minderjarig is. Daarna evolueert de soundtrack, volgens Klein naar techno - en housemuziek, muziekgenres van de jaren 80 en 90. De

⁸⁷⁸ Kelly, *Contemporary British Novelists*. Irvine Welsh, 49.

⁸⁷⁹ Bethany Klein, *As Heard on TV: Popular Music in Advertising* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009), 102-103. Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," 134-135. Johnson, "Welcome to the High Society," 17.

⁸⁸⁰ Ibid.

⁸⁸¹ Cardullo, "Fiction into Film, or Bringing Welsh into Boyle," 158-162.

⁸⁸² Klein, *As Heard on TV: Popular Music in Advertising*, Ashgate Publishing Limited, Surrey, pp. 102-103

muzikale reis eindigt met Britse popgroepen van de jaren 90: Blur en Pulp. Door deze muzikale tijdreis konden de personages moeiteloos een decennium overbruggen zonder rimpels te krijgen of valse baarden te moeten dragen.⁸⁸³

Een muzikale dichotomie: Renton versus de rest van de wereld

Volgens Rodman en Klein loopt er een dichotomie doorheen de soundtrack van *Trainspotting*.⁸⁸⁴ Er is de oude generatie klassieke rockartiesten die in de jaren zestig en zeventig al actief waren in de muziekindustrie: Lou Reed, Brian Eno en Iggy Pop. En dan is er de jonge generatie van Britpop artiesten zoals Underworld, Pulp en Blur. Onder Britpop verstaan Powrie en Stillwell: "A form of alternative rock with a definite British sensibility and attitude." De term Britpop is een herlancering van dezelfde term in de jaren 60, en duidt op een muziekgenre. In de jaren 80 en 90 staat Britpop voor Engelse bands die de tegenhanger zijn van artiesten uit de grunge scène uit de Verenigde Staten. Grunge, een muziekgenre waarvan Nirvana en Pearl Jam vaandeldragers waren.⁸⁸⁵ Helemaal klopt deze tweedeling in de soundtrack niet; er is het fragment uit Carmen van Bizet (uit de 19^{de} eeuw) en de techno dansmuziek van Ice MC en Bedrock (die niet tot de Britpop behoren), maar behalve deze uitzonderingen, lopen er inderdaad twee grote lijnen in de soundtrack. Volgens Rodman weerspiegelt de dichotomie in de muziek in *Trainspotting* drie tegenstellingen in deze film. Een tegenstelling tussen Schotland en Engeland, een tweede tussen de hogere klassen (upper en middle-class) en de working-class en een derde tussen Renton en de 'rest van de wereld'.⁸⁸⁶ De eerste tegenstelling is volgens Powrie en Stillwell een tussen de Britpopmuziek (die Engeland representeert) en de muziek van Eno, Reed en Pop (die Schotland representeert). Een probleem met deze eerste tegenstelling is echter dat er wel degelijk nummers, die als Britpop kunnen bestempeld worden, aanwezig zijn in scènes in Schotland: zoals de cover door Sleeper van het nummer Atomic van Blondie of het nummer 'Trainspotting' van Primal Scream gehanteerd bij de scène in een park in Edinburgh, de scène waarin Renton en Sick Boy honden verdoven met een geweer. De tweede tegenstelling is plausibeler: de teruggetrokken drugsconsumerende jeugdschubcultuur (de Eno/Reed/Pop tracks) en de high brow of hoge cultuur van de bourgeoisie in Londen (de Britpop nummers). Ook hier is het probleem dat de dichotomie niet helemaal klopt. Zo is 'Nightclubbing' van Iggy Pop te horen wanneer de vriendengroep naar een discotheek gaat. Een activiteit, eerder bestemd voor de rijkere jeugd in Londen. Het meest geloofwaardig is de verdeling in de soundtrack tussen Eno/Reed/Pop en Britpop, die de tweedeling 'Renton versus de rest van de wereld' illustreert. Iggy Pop is voor het eerst te horen met het nummer 'Lust for Life' in het begin wanneer Renton en Spud door de straten rennen van Edinburgh, op de vlucht voor de politie. Tegelijkertijd begeleidt dit nummer de rustige voice-over van Renton wanneer hij de bourgeois consumptiecultuur afwijst. 'Deep Blue Day' van Eno is te horen wanneer Renton zich inbeeldt dat hij door mooie blauwe wateren zwemt in plaats van groezelig toiletwater en parels opvist in plaats van zepillen. 'Perfect Day' van Reed verschijnt op de klankband wanneer Renton heroïne inspuut, een overdosis krijgt en naar het ziekenhuis wordt afgevoerd waar zijn leven gered wordt. Niet alleen verschijnen deze tracks in scènes waarin Renton een belangrijke rol speelt. Deze tracks worden bovendien ook ironisch gebruikt: het is Rentons gebrek aan lust (for life) en zijn doelloosheid dat naar zijn drugsverslaving leidt. Rentons duik in het vreselijkste toilet in Schotland is zeker niet zo hemels als Deep Blue Day van Eno suggereert en de

⁸⁸³ Ibid.

⁸⁸⁴ Ibid. Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," 134-135.

⁸⁸⁵ Ibid., 131.

⁸⁸⁶ Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," 134-135.

dag dat Renton een overdosis heroïne in zichzelf sjoet, is verre van ideaal.⁸⁸⁷ Het ironische gebruik van deze tracks is exclusief voorbehouden voor het personage van Renton, waardoor beklemtoond wordt dat hij de centrale figuur is van de film. Net zoals Renton de enige verteller is en in de eerste persoon praat.⁸⁸⁸

Hierbij aansluitend is er de stelling van Rodman dat naast de muziek van Iggy Pop, ook discussies rond de figuur van Iggy Pop en zijn cultstatus in *Trainspotting* worden uitgespeeld.⁸⁸⁹ Pops persoonlijke en sociale activiteiten en zijn drugsverslaving zijn volgens Klein breed uitgesmeerd in de media en bijgevolg welbekend bij het grote publiek.⁸⁹⁰ Dit noemt Rodman de 'social practice' rond populaire muziek, het sociale discours rond een bepaalde artiest, waarbij de muziek van deze artiest op zich niet belangrijk is voor het kijkerspubliek, maar wel diens personencultus. In het geval van *Trainspotting* is het discours over de beroemdheid en beruchtheid van Iggy Pop minstens even belangrijk als zijn muziek. De muziek van Pop wordt vaak op de achtergrond geplaatst, ten voordele van het discours over de beroemdheid van Pop. Gedurende zijn carrière heeft Pop meerdere malen moeten afrekenen met een drugsverslaving. In de woorden van Kent: "In no time at all, the guy (Pop) was a full-tilt junkie as were most of the rest of the band."⁸⁹¹ Naast de parallellen tussen Pop en Renton (in het drugsgebruik) verschijnt Pop in een poster in de kamer van Renton. Daarnaast wordt de figuur van Pop drie maal besproken in het verhaal.⁸⁹² Twee keer wanneer Tommy en Spud in een nachtclub praten (de discussie wordt eenmaal onderbroken, vandaar dat de discussie twee keer voorkomt); Tommy moet kiezen tussen uitgaan met zijn vriendin of tickets kopen voor een concert van Iggy Pop. Een derde keer wanneer Diane aan Renton vertelt dat: "Times are changing, drugs are changing, even music is changing." Hierbij praat ze over 'Ziggy Pop', waarbij Renton de voornaam van zijn held corrigeert naar Iggy. Even later vermeldt ze dat Iggy Pop dood is, waarop Renton zijn held een tweede keer te hulp komt door te zeggen dat hij nog steeds in leven is. Diane's woorden: "Drugs are dead, music is changing en Iggy Pop is dead," kunnen gezien worden als een profetische voorspelling aangezien de muziek van de as Eno/Reed/Pop wordt omgewisseld voor Britpop (Blur en Pulp) en het feit dat Renton op het einde van de film een nieuwe weg inslaat, drugs verwerpt en inruilt voor legale consumptiepatronen in Londen. Dit wordt extra geaccentueerd in deze scène door het gebruik van het nummer 'Closet Romantic' van Damon Albarn. Deze keer dus geen nummer van de Eno/Reed/Pop lijn, maar een van de Britpop lijn; Damon Albarn is de zanger van de Britpop groep Blur. Dit wijst op de verwerping van de Schotse cultuur ten voordele van een meer globale consumptiecultuur. In de woorden van Cardullo: "Methaphorically, he is gliding into bourgeois-induced, rather than drug-initiated, oblivion."⁸⁹³

Volgens Rodman is er binnen de besproken dichotomie ook sprake van een leidmotief in *Trainspotting*, namelijk de muziek van Iggy Pop die de gebeurtenissen rond het personage Renton begeleidt. Powrie spreekt zelfs van een speciaal leidmotief, namelijk de beroemdheid en beruchtheid van de artiest Iggy Pop is een leidmotief bij dit personage, nog meer dan de muziek van deze man.⁸⁹⁴ Sinds de argumentaties van Bordwell, Staiger en Thompson inzake leidmotieven in filmsoundtracks, is er een discussie op gang gekomen rond de invulling van dit begrip. Bordwell, Staiger en Thompson vatten een leidmotief op als een wederkerend muzikaal stuk, een melodie die ten opzichte van andere muzikale

⁸⁸⁷ Ibid., 134.

⁸⁸⁸ Cardullo, "Fiction into Film, or Bringing Welsh into Boyle," 158-162.

⁸⁸⁹ Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," 134-135.

⁸⁹⁰ Klein, *As Heard on TV: Popular Music in Advertising*, 102-103.

⁸⁹¹ Nick Kent, *The Dark Stuff: Selected Writings On Rock Music. 1972-1995* (New York: Penguin Books, 1997), 247.

⁸⁹² Cardullo, "Fiction into Film, or Bringing Welsh into Boyle," 162.

⁸⁹³ Ibid.

⁸⁹⁴ Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," 134-135.

stukken op de soundtrack een superieure hiërarchische positie inneemt, in die zin dat het vaker voorkomt, (soms in varianten) en altijd gekoppeld is aan een bepaald personage, een bepaalde plaats, objecten of gedachtegangen.⁸⁹⁵ Wierzbicki geeft op basis van literatuurstudies over musicologie en het oorspronkelijke gebruik (door de componist Wagner) van een leidmotief in opera's een andere invulling. Wierzbicki bekijkt een leidmotief niet als een overheersend muzikaal thema (over andere muzikale thema's), maar als begeleidende muziek: "(...) a musical idea that serves to guide the listener through the narrative."⁸⁹⁶ De techniek van Wagner was verschillend van die technieken die gebruikt werden in Hollywoodfilms (en die door Bordwell, Staiger en Thompson als leidmotief worden bestempeld): fragmentarische muzikale motieven die niet alleen in de opera verder ontwikkeld werden, maar onderling zelfs verweven konden worden. Daarentegen gaat het (zoals beschreven door Bordwell, Staiger en Thompson) in klassieke Hollywoodfilms om muzikale ideeën die gewoonweg herhaald werden iedere keer wanneer de daarmee gepaard gaande filmische entiteit (een personage, een bepaalde plaats, een object of een bepaalde gedachtegang) in het verhaal opdook.⁸⁹⁷ Rodman sluit met de toepassing van het concept leidmotief aan op de argumentaties van Wierzbicki. Zo slaat het leidmotief van Iggy Pop, toegepast op Renton, niet op terugkerende melodieën: er zijn twee stukken van Pop die gebruikt worden in de begeleiding bij de gebeurtenissen waarin Renton centraal staat: 'Lust for Life' en 'Nightclubbing'. Deze stukken keren niet terug in de film. Daarenboven slaat volgens Rodman dit leidmotief niet alleen op de muziek van Pop, maar ook op het sociale discours rond zijn bekendheid en status van cultheld (zie hiervoor ook infra, 4.4 voor de intermediale link met Iggy Pop).⁸⁹⁸

'Carmen' en de toiletsène

Het gebruik van Carmen heeft minder te maken met de dichotomie in de rest van de soundtrack. Net voor de viscerale scène waarin Renton in het toilet duikt, is het muziekstuk 'habanera' uit de opera 'Carmen' van Bizet uit 1876 te horen. In deze scène passeert Renton enkele appartementsblokken. Renton loopt van links naar rechts in het frame. Gordijnen van verschillende kleuren wapperen door de vensters van de appartementen. Opeens stopt Renton en kreunt omwille van plotse hevige buikkrampen. Hierbij vertelt hij: "Heroin makes you constipated; the heroin from my last hit is fading away and the suppositories have yet to melt. I'm no longer constipated." Deze woorden van de verteller Renton, de muziek van Carmen en de fleurige gordijnen op de achtergrond geven de scène een kleurige en grappige ondertoon. Hierop volgt de scène in de pub waar achteraan een grijze deur is. Op de deur hangt een bord met het woord 'toilet' erop. De woorden 'the worst' en 'in Scotland' verschijnen links en rechts naast het bord. Hierna is het even gedaan met de humoristische insteek en wordt de toon gruwelijk realistisch. De gang naar het toilet is smerig. Het toilet zelf is smerig. Een lichtlamp flakkert met een sissend geluid aan en uit. Een vlieg zoemt, daarna is het gegrom van de zich ontlastende Renton te horen. Deze drie geluiden die de vuile desolaatheid beklemtonen, krijgen extra kracht door het volledig ontbreken van begeleidende muziek van de soundtrack. Hierop verliest Renton zijn zetpillen, knielt voor de toiletpot en probeert met beide armen ze te recupereren uit de toiletpot, vissend met zijn handen in de drek. Dan keert de komisch gebruikte muziek van 'Carmen' terug, wanneer Renton volledig in het toilet duikt en in hemelsblauw water zwemt. Wanneer Renton eenmaal in het blauwe water zwemt, is

⁸⁹⁵ David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywoodcinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1985), 33-34.

⁸⁹⁶ James E. Wierzbicki, *Film Music: A History* (New York, Routledge, 2009), 144-145.

⁸⁹⁷ Bordwell, Staiger and Thompson, *The Classical Hollywoodcinema*, 33-34.

⁸⁹⁸ Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," 134-135.

psychedelische muziek van Brian Eno, 'Deep Blue Day', te horen. Vreemd genoeg, wanneer Renton zijn pillen teruggevonden heeft, verschijnt hij weliswaar nat, maar niet vuil van urine en drek, in zijn slaapkamer. Dezelfde scène in het boek beschrijft net het tegenovergestelde. Renton loopt naar zijn kamer vergeven van de urine en de uitwerpselen. Boyle bespaart de kijker de meest gore details door een afstand te creëren in de meest viscerale scène, via het gebruik van 'Carmen' op de soundtrack waardoor een komische noot toegevoegd wordt aan de toiletscène. Het kleurgebruik en de track van Eno toveren vervolgens een walgelijke scène om in een magische ervaring, analoog aan andere momenten in de film, zoals bij de diverse scènes met drugsinspuitingen waarin zorgen worden omgetoverd in momenten van magie en geluk.⁸⁹⁹ Ook in het boek van Irvin Welsh wordt 'Carmen' vermeld. In het boek verlaten leden van de middle - en upperclass het operagebouw, waarin ze een opvoering van 'Carmen' hebben bijgewoond. Hier wordt in het boek een illustratie van klassentegenstellingen weergegeven, want even verderop staan Renton en Begbie bij een verlaten treinstation. Volgens Kelly symboliseert dit verlaten treinstation (ten opzichte van het operagebouw) de desolaatheid van de streek, waarin een hele gemeenschap en een heel netwerk van contacten is weggefallen. Bewijs hiervan is Begbie die de enige andere persoon bij het perron, zijn eigen vader, niet eens herkent. Dit contrasteert met de stroom van welgestelde operabezoekers die lachend en babbelend naar buiten gaan, zijdelings kijkend naar de working-class protagonisten in het station.⁹⁰⁰ Zij hebben net een operastuk gezien waarin de filosofie van 'leven voor het moment' wordt gecelebreerd. Maar deze operabezoekers gaan terug naar een comfortabele woning, met een vrolijke toekomst. Terwijl Renton en Begbie een betekenisloze toekomst tegemoet gaan. Volgens Bourdieu is 'Carmen' een voorbeeld van 'high brow' muziek, muziek van de hogere klasse en elite, vaak gebruikt in films om de tegenstellingen tussen cultuursmaken van de klassen aan te duiden.⁹⁰¹ In deze film is met het gebruik van Carmen ook een klassentegenstelling waarneembaar. Renton droomt van een luxueus verzorgd toilet, in een nette toiletruimte, waarna de ontzuivering van het walgelijke toilet komt.

4.3.2.2 Mimesis en interpretatie, social art cinema, direct emotioneel realisme en excess

Onder dit punt worden de aspecten van mimesis en interpretatie in *Trainspotting* overlopen. Achtereenvolgens komen aan bod: de stijl van de social art cinema, het direct emotioneel realisme en de mate van excess verweven in de stijl van *Trainspotting*. In *Trainspotting* is er net als in de andere films van het corpus, een mix van stijlen aanwezig. In *Trainspotting* is de stilering op sommige momenten evenwel veel explicieter, met een klemtoon op interpretatie.

Geënt op de social art cinema

Hoewel *Trainspotting* wel degelijk realistische trekjes (mimesis) heeft – getuige de verschillende shots van groezelige straten, onderkomen huizen en appartementen in Edinburgh, de gedetailleerde gewoontes van de drugscultuur en het gebruik van streekdialect (zie supra) – is er een beweging in *Trainspotting* die wegtrekt van het typische sociaal realisme van een Ken Loach bijvoorbeeld (zie vorige analyses).⁹⁰²

⁸⁹⁹ Patterson, "Universalising a Nation and the Adaptation of *Trainspotting*," 137-138.

⁹⁰⁰ Kelly, *Contemporary British Novelists*. Irvine Welsh, 46-47.

⁹⁰¹ Ann Davies, "High and Low Culture: Bizet's Carmen and the Cinema," in *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*, ed. Phil Powrie and Robynn Stillwell (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006), 47-48.

⁹⁰² Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 16-18. Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 249-259.

Zoals vermeld in de vorige analyses, verschuiven voor Williams de Britse working-class films van de jaren 80 en 90 naar een 'social art cinema' die de traditionele sociale thema's van Britse films koppelt aan de meer individualistische en artistieke aspiraties van de Europese artcinema. Volgens Hill werkt deze invloed dual. De art cinema beweegt inhoudelijk gezien van het individuele en psychologische naar de groep en de maatschappelijke context. De traditionele sociale cinema beweegt op zijn beurt naar de private sfeer en het persoonlijke (naar 'interpretatie').⁹⁰³ Volgens Hill en Higson bestond binnen de Britse 'sociaal-realistische cinema' (zoals zij onder andere de New Wave films en verschillende films van Leigh, Frears en Loach bestempelen) altijd al een spanning tussen het realiteitsgehalte en de artistieke aspiraties van de cineast. Films als *The Loneliness off the Long Distance Runner* uit 1962 van Tony Richardson en *This Sporting Life* uit 1963 van Lindsay Anderson combineren realisme met poëtische beelden (zie inleidend hoofdstuk en de vermelding van de documentaires van de 'Free Cinema' beweging). Deze krachtige visuele expressieve beelden associeert men, volgens Higson, eerder met Europese art cinema.⁹⁰⁴



Afbeelding 74: Fantasie in *Trainspotting*, de twee Russische matrozen die de twee kilo drugs bij zich hadden. Niemand van de groep weet hoe de matrozen eruit zagen, deze voorstelling is alleszins een poging.

Voor de jaren 80 vermelden Lowenstein, Purcell en Hill verschillende working-class films die hun handen afhouden van het klassieke realisme van de Hollywoodfilm (zie infra) of van het sociaalrealisme van Ken Loach en opschuiven richting 'social art cinema'. Zo bevat Beeban Kidrons working-class film *Vroom* uit 1988 een fantasiesequentie, wanneer een auto met zijn inzittenden symbolisch over een kleine stad vliegt. In de working-class film *Rita, Sue and Bob Too* (Alan Clarke, uit 1987) hanteert Clarke frequent de steadicam (zo frequent dat het de aandacht op zichzelf trekt), een gebruik van de camera die eerder met sociaalrealisme wordt geassocieerd, maar Clarke gebruikt dit formeel stijkenmerk voor een tegenovergesteld effect van realisme, namelijk een sterke stileren. Hetzelfde geldt voor het gebruik van de long take en de veelvuldige camerabewegingen die ritmische patronen genereren, gekoppeld aan de ritmische muziek van de film.⁹⁰⁵ Ook *Ratcatcher* van Lynne Ramsay uit 1999 keert volgens Williamson

⁹⁰³ Williams, "The Social Art Cinema," 194-199. Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 249-259.

⁹⁰⁴ Andrew Higson, "Britain's Outstanding Contribution to the Film," in *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, ed. Charles Barr (London: BFI, 1986), 75. Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 254-255.

⁹⁰⁵ Lowenstein, "Peeping Tom and the New Wave," 221-230. Purcell, "Reimagining the Working-Class," 124-129. Hill, "From the New Wave to Brit-Grit," 249-259.

het sociaalrealisme van Ken Loach de rug toe met een esthetiek die sterk visueel en bijna poëtisch is.⁹⁰⁶ *Trainspotting* zet deze trend (de verschuiving van working-class films richting 'social art cinema'), zoals Williams aangeeft, verder; het individueel perspectief van Renton (de verteller in de eerste persoon, zijn 'point-of-view shots' en zijn hallucinaties) en het speciale gebruik van lenzen, camerastandpunten en kadrage waardoor claustrofobische effecten bij specifieke personages worden gecreëerd, illustreren dit.⁹⁰⁷

Direct emotioneel realisme in *Trainspotting*

In *Peeping Tom* zijn (zoals vermeld in het theoretisch kader) klassentegenstellingen te zien via individuele standpunten. Deze individuele of subjectieve standpunten (van een seriemoordenaar die zijn slachtoffers zoekt bij - onder andere - working-class vrouwen) worden gecombineerd met expressionistische schaduwschakeringen over lichamen en gezichten waarbij lenzen en camerastandpunten de verontrustende gebeurtenissen extra benadrukken. Het publiek dat destijds naar de screenings van *Peeping Tom* ging kijken bestond, volgens Lowenstein, vooral uit middenklassekijkers. Deze mensen beleefden, via deze combinatie van vorm en inhoud, een heel intense ervaring met *Peeping Tom*, waarbij ze op een heel andere manier dan gewoonlijk (anders dan het sociaalrealisme van de New Wave films bijvoorbeeld) naar working-class personages keken.⁹⁰⁸ In de filmtheorie krijgt deze combinatie van dergelijke inhouden en stijlkenmerken het label van 'subjectief realisme', 'direct emotioneel realisme' of 'onderhuids realisme'. Hier kruipt de kijker letterlijk in de huid van een personage en verwerft hierdoor meer empathie in zijn/haar leefwereld en in zijn/haar sociale context. *Trainspotting* maar ook ook *Nil by Mouth* van Gary Oldman uit 1997 vertonen stijlkenmerken die passen in het format van direct emotioneel realisme. Beide speelfilms beklemtonen een meer 'innerlijk' perspectief en een onderhuids realisme, de kijker is als het ware een empathische pijnlijdende participant in het leven van de working-class personages met hun problemen en issues (in het geval van *Nil by Mouth* een working-class gezin ontwricht door een werkloze, dronken en fysisch agressieve huisvader). Narratief gezien is dit in *Trainspotting* te merken via de ik-verteller in de figuur van Renton, die soms de kijker recht in de ogen kijkt door de 'fourth wall' te doorbreken. Ook de subjectieve standpunten, zijn hallucinaties (zowel bij het innemen van drugs als bij het afkicken ervan) passen in het onderhuids realisme. Bovendien worden verschillende scènes ingeblikt via afwisselend lage camerastandpunten en close-ups die penibele situaties accentueren, zoals de scènes waarin Renton in zijn slaapkamer afkickt. Ook kadrage en het gebruik van lenzen versterken het drukkende gevoel van de slaapkamer op de individuele beleving van Renton.

⁹⁰⁶ Williamson, "In Conversation," 109-112.

⁹⁰⁷ Williams, "The Social Art Cinema," 194-199.

⁹⁰⁸ Lowenstein, "Peeping Tom and the New Wave," 221-230.



Afbeelding 75: Renton doorbreekt de 'fourth wall'.

De vormgeving van de films *Distant Voices, Still Lives* uit 1988 en *The Long Day Closes* uit 1992 van Terence Davies vallen ook onder direct emotioneel realisme. Beide films geven een individueel subjectief standpunt weer, namelijk het standpunt van een jongen uit een arbeidersgezin. Tegelijk is er een focus op sociale thema's, meer bepaald de lotgevallen van een working-class familie in een working-class gemeenschap. In *Distant Voices Still Lives* en *The Long Day Closes* volgen we de gebeurtenissen vanuit het oogpunt van de jonge Bud. *The Long Day Closes* is het vervolg van *Distant Voices Still Lives*. In de eerste film is de vader van het working-class gezin een opvallend agressieve figuur. In het vervolg (de vader is ondertussen gestorven) is de sfeer gemoedelijker, hoewel Bud op school het slachtoffer is van pesterijen (omwille van zijn ontluikende homoseksualiteit). In deze film is er ook de minutenlange scène op het einde waarin Bud (en de kijker via een subjectief standpunt) vanuit een venster naar de lucht en de voorbijtrekkende wolken zit te kijken.⁹⁰⁹ Via het 'in de huid kruipen' van het personage Renton in *Trainspotting* en de formele stijkenmerken die het drukkende van zijn persoonlijke situatie beklemtonen, is er ook in deze film een intense vorm van 'interpretatie'.

Excess in *Trainspotting*

Qua 'interpretatie', als tegenhanger van mimesis, is ook het concept 'excess' van toepassing op *Trainspotting*. Om 'excess' te duiden, wordt er eerst een omweg gemaakt via het realisme van de klassieke Hollywoodfilm en de argumentaties hierover van MacCabe, Wollen en Bordwell. Daarna wordt het begrip 'excess' zelf uiteengezet via de argumentaties hierover van Thompson, Verstraeten en Wollen. Zoals eerder vermeld, schreef MacCabe een reeks artikelen over het klassieke realisme van de Hollywoodfilm. Dit mag niet verward worden met het sociaalrealisme waarmee Hill het werk van Loach bestempelt (via de criteria van Thompson, zie supra). In tegenstelling tot het 'sociaal realisme' van Loach gaat de stijl van het 'klassieke realisme' van de Hollywoodfilm aan de kijker voorbij. Dit 'voorbijgaan' kenmerkt zich door de afwezigheid van stilistische middelen die zichtbaar zijn voor de kijker.⁹¹⁰ Daarentegen is het sociaalrealisme van Loach uitgesproken en sterk aanwezig voor de kijker: het dompelt de kijker onder in de realiteit en de leefwereld van de personages. Typerend voor de klassieke Hollywoodcinema, volgens Wollen en MacCabe, is de eenheid van verhaal en vorm.⁹¹¹ Wollen geeft

⁹⁰⁹ Martin, Hunt, "The Poetry of the Ordinary: Terence Davies and the Social Art Cinema," *Screen* 40, (1999): 1-16.

⁹¹⁰ MacCabe, "Realism and the Cinema," 7-27.

⁹¹¹ Peter Wollen, "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est," *Afterimage* 4 (1972): 6-17. MacCabe, "Realism and the Cinema," 7-27.

zeven kenmerken aan de klassieke Hollywoodcinema die deze eenheid illustreren. Een eerste is 'narrative straightforwardness': een heldere constructie en een gebeurtenis die verder bouwt op de gebeurtenis ervoor. Er is een duidelijke oorzaak/gevolgketting en een klassieke drie-act structuur (expositie, complicatie en een oplossing). Een tweede kenmerk is 'identification': een emotionele en psychologische betrokkenheid van de kijker bij de personages op het scherm. Het derde kenmerk is 'transparency': een naadloze aaneenschakeling van beelden die verbergt dat de film een constructie is, een product van fictie. Klassieke Hollywoodfilms brengen geen stijlkenmerken naar voor die de droom van de kijker doorprikken en zijn audiovisueel plezier verstoren. Met andere woorden: deze films bezitten stijlkenmerken die niet de aandacht op zichzelf vestigen waardoor de focus van de kijker weggehaald zou worden van het verhaal. Een vierde kenmerk is de 'single diegesis': of een homogene wereld. De kijker kan comfortabel gedurende de hele film naar een vertrouwde wereld kijken. De kijker heeft toegang tot een coherente wereld, waarin tijd en ruimte consequent en logisch geordend zijn. Zelfs verplaatsingen uit tijd en plaats (flashbacks en flashforwards) worden zorgvuldig en efficiënt aangekondigd en gesitueerd. Een vijfde kenmerk is 'closure'. De klassieke Hollywoodfilm zet duidelijk zijn eigen grenzen en limieten. Het zijn volgens Wollen films die afsluiten met een gesloten einde (alle vragen van de kijker zijn beantwoord) met weinig intertekstuele of intermediale linkers. Een voorlaatste kenmerk is 'pleasure'. Dit item duidt op het entertainment van de klassieke Hollywoodcinema en het escapisme dat hiermee bezorgd wordt aan het kijkerspubliek. Films die mensen waar voor hun geld bieden. Er is geen provocatie, de wereld wordt niet in vraag gesteld, films hebben niet de bedoeling om te irriteren maar om te onderhouden. Tot slot is er 'fiction': de acteurs spelen (gekostumeerd en geschminkt) een rol. Ze leven zich in in een fictionele figuur. Ze zijn niet zichzelf.⁹¹² Bordwell onderscheidt verschillende kenmerken voor de narratieve en formele stijl in de klassieke Hollywoodcinema. Deze kenmerken stroomlijnen enigszins de argumenten van Wollen. Bovendien schenkt Bordwell meer aandacht aan de uiting van deze kenmerken in de formele stilerings van een film. Voor de narratieve stijl zijn dit vijf constructieprincipes (zie ook *The Full Monty*): doelgerichtheid van de protagonisten, een dubbele plotlijn, een structuur bestaande uit vier acts, 'dangling causes' en het gebruik van deadlines. Voor de formele stijl zijn dit kenmerken die zo weinig mogelijk de aandacht van de kijker verstoren en de eenheid van het verhaal bewaren of zelfs versterken. Ter herneming: establishing shots, reestablishing shots, shot-reverse-shot dialogen, camerastandpunten op ooghoogte en montagesequenties. Voor schokeffecten en suspens zijn er close-ups en een iets snellere montage. Bordwell actualiseert ook de structuur en formele kenmerken van de klassieke Hollywoodfilm naar hedendaagse Hollywood blockbusters.⁹¹³ Bordwell spreekt van een evolutie van 'classical' naar 'intensified' continuity. De narratieve en formele kenmerken van de klassieke Hollywoodfilm worden met andere technieken verdergezet. Snellere montage, het intenser gebruik van lenzen, een almaar meer bewegende camera en het opvoeren van het gebruik van close-ups. Deze technieken bestonden al voor 1960, maar worden volgens Bordwell, sindsdien steeds vaker toegepast. Het streven naar eenheid is nog steeds essentieel in de hedendaagse Hollywoodfilm. Via de 'intensified continuity' hebben cineasten wel meer middelen om het verhaal te verfilmen. De verhalen worden meer open: het gebruik van flashbacks, flashforwards, en close-ups worden opgevoerd en zijn gemeengoed geworden voor de kijker die deze technieken aanvaardt heeft. Ook het steeds meer voorkomen van spektakel en special effects is voor Bordwell geen stijlbreuk met, maar een variant van de klassieke Hollywoodfilm. Er zijn meer mogelijkheden om het verhaal te vertellen, maar de kijker aanvaardt dit nog steeds als een

⁹¹² Wollen, "Godard and Counter Cinema," 6-17.

⁹¹³ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 27-51.

integratie in de causale logica van de plot en het verhaal.⁹¹⁴ Hiermee nuanceert Bordwell de argumentaties van Gunning die een stijlbreuk beschrijft tussen de huidige (sinds de jaren 80) Hollywoodfilm en de klassieke Hollywoodfilm. Gunning beschrijft als narratieve en formele kenmerken voor de Hollywoodfilm sinds de jaren 80: minder aandacht voor karakterontwikkeling, fantasie-elementen doen hun intrede, meer spektakel (er is een sterkere focus op een jongere doelgroep), meer special effects, stijl domineert het verhaal, er zijn meer intertekstuele verwijzingen en de oorzaak-gevolgketting is minder duidelijk. Bovendien is er volgens Gunning een sterkere mate van excess merkbaar waarbij het verhaal eerder uit fragmenten bestaat dan dat er een duidelijke lijn aanwezig is (een eerder labyrintische verhaalstructuur met andere woorden).⁹¹⁵ Bordwell heeft een punt in zijn argumentatie van een 'intensified' continuity: er zijn inderdaad verschuivingen in de klassieke Hollywoodformat, maar geen stijlbreuk. De vermelding van een sterkere aanwezigheid van excess in de huidige Hollywoodfilm door Gunning is evenwel interessant. Thompson beschouwt excess als een verzameling van stijlkenmerken binnen een film waarvoor niet onmiddellijk een narratieve functie aanwezig is. Vormelijke kenmerken die narratief gezien, niet functioneel zijn. Als voorbeelden vermeldt Thompson twee films van Joseph von Sternberg, twee films die hij maakte met Marlene Dietrich in de hoofdrol (*Shanghai Express*, 1932 en *Blonde Venus*, 1932). Daarnaast vermeldt ze een film van Jaques Tati, *Play Time* uit 1967. In de vermelde films van von Sternberg is volgens Thompson een matige vorm van excess verweven, met name in het gebruik van overdadige, weelderige en excentrieke decors. Maar deze overdaad is nooit zo intensief dat de aandacht van de kijker volledig van de plot wordt weggehaald. Er blijft voldoende redundantie (aanwijzingen en informatie) om het verhaal te blijven volgen. In *Play Time* van Tati is er een sterkere vorm van excess aanwezig. In de plot op zich is dat al merkbaar. De tijd van het (vrij eenvoudige) verhaal behelst twee dagen en twee nachten. De plot bestaat feitelijk uit drie ontmoetingen. In de oorzaak-gevolgstructuur zijn er verschillen met de klassieke Hollywood vertelstijl. Het verhaal wordt voortgestuwd door een reeks toevallige (lees: narratief gezien onbelangrijke) gebeurtenissen en enkele 'gags' of grappen die weinig uitstaans hebben met de oorzakelijke kracht van het verhaal. Dit verplaatst de aandacht van de kijker van het verhaal naar de mate van excess die in de film verweven is.⁹¹⁶ Verstraeten beargumenteert dat excess voorkomt wanneer de stijl van een film zodanig de aandacht opeist dat de inhoud naar de achtergrond verdwijnt. Een filmstijl is overdreven of excessief als ze niet alleen niet meer functioneel is voor de plot (de invulling van Thompson), maar ook de plot overheerst en verstoort.⁹¹⁷

Wollen vermeldt excess als een bouwsteen in de countercinema (een countercinema ten aanzien van de klassieke Hollywoodstijl) van Godard. Excess, volgens Wollen, is een vorm van 'narrative intransivity', narratieve ondoorzichtigheid. Een stilering die - paradoxaal genoeg - aan de functionaliteit van het verhaal voorbijgaat, juist daarom de aandacht trekt van de kijker en hem/haar doet reflecteren over de inhoud.⁹¹⁸ Eind jaren zestig maakte Jean-Luc Godard Britse (politiek) links georiënteerde sociale films waaronder *Wind from the East* en *British Sounds* uit 1969. In deze narratief complexe speelfilms projecteerde Godard vaak woorden over het beeldmateriaal en speelde hij met symbolen op trottoirs, wagens en billboards, net zoals in *Trainspotting* wanneer Renton een toilet binnengaat en de woorden 'The worst toilet in Scotland' op de deur worden geprojecteerd.⁹¹⁹

⁹¹⁴ Ibid., 121-138.

⁹¹⁵ Tom Gunning, "Non-continuity, Continuity and Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films," in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser and Alan Barker (London: BFI Publishing, 1990), 89.

⁹¹⁶ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 259-260.

⁹¹⁷ Peter Verstraeten, *Handboek Filmnarratologie* (Nijmegen: Vantilt, 2006), 182-188.

⁹¹⁸ Wollen, "Godard and Counter Cinema," 6-17.

⁹¹⁹ Beynon and Rowbotham, "Handing on Histories," 8-9.

In de betekenis van Wollen duidt het begrip excess op het feit dat, bijvoorbeeld in *Trainspotting* er een duidelijke vormelijke distantie is van het sociaalrealisme. Hierdoor wordt het drugsgebruik en de afbrokkelende regionale cultuur in *Trainspotting* extra in het daglicht geplaatst. Door de toiletsce ne van Renton en door de sce ne waarin hij door het tapijt zakt, is de verloedering door drugs van de jeugd in deze film extra beklemtoond.⁹²⁰



Afbeelding 76: Excess in *Trainspotting*. Renton duikt in het ‘vreselijkste toilet in Schotland’.

Door onder meer deze twee sce nes, de vele intertekstuele linken verweven in de film (zie infra, 4.4) en het non-di getisch toevoegen van de woorden ‘the worst...in Scotland’, is er alleszins een duidelijke aanwezigheid van excess in *Trainspotting*. De meeste indicatoren van excess in *Trainspotting* lijken zich trouwens in het eerste luik van de film af te spelen, in Edinburgh: de toiletsce ne, de meeste freeze frames, het doorbreken van de ‘fourth wall’ en de meeste intermediale linken zoals de linken met Francis Bacon, Iggy Pop en *A Clockwork Orange* (zie infra, 4.4). Gecombineerd met het rauwe realisme van de streektaal, de groezelige appartementen en wijken lijkt het alsof Renton via een excessieve transformatie in het tweede luik van een Schot naar een wereldburger transformeert.⁹²¹ In het tweede luik neigt de stilering van *Trainspotting* dan ook meer naar de stijl van het klassieke Hollywoodrealisme; de stijl wordt uniformer (geen hallucinaties, geen fantasiesce nes) en de lineariteit van het verhaal wordt minder verstoord door flashbacks, freeze frames of intermediale linken.

⁹²⁰ Iets analoogs past Tarantino toe in *Pulp Fiction* (1994) wanneer Uma Thurman een vierkant ‘tekent’ in de lucht en op het scherm een stippellijn verschijnt in de vorm van een vierkant. Ook deze sce ne past in de betekenis van excess die Wollen hieraan geeft.

⁹²¹ Robert Morace, *Irvine Welsh’s Trainspotting: A Reader’s Guide* (New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2001), 48. Rogan Taylor and John Williams, “Boys Keep Swinging – Masculinity and Football Culture in England,” in *Just Boys Doing Business? Men, Masculinity and Crime*, ed. Tim Newburn and Elisabeth Stanko (London: Routledge, 1994), 217.

Conclusie ideologisch discours

Ook in *Trainspotting* is er een mengeling van discours en counterdiscours. Het discours in zowel de waarden van de conservatieve regering onder Thatcher als de ideologieën van New Labour van Blair, is te zien in het entrepreneurschap van de vriendengroep die samen gaan shopliften en daarna een drugsdeal sluiten in Londen. Of in de ambities van het personage van Diane, die verder wil studeren om hogerop te geraken in de maatschappij en 'het wil gaan maken'. Ook in het initiatief van Renton om zijn vrienden achter te laten en met het geld ervandoor te gaan en zijn initiatief om een regelrechte consument te worden. In de woorden van het personage, "net als iedereen van ons (red: de kijker)."

Counterdiscours verschijnt in *Trainspotting* in dezelfde twee voorbeelden. Entrepreneurschap door een leven van misdaad gaat ook tegen de ideologie van liberalisme en 'Thatcherism' in. Hetzelfde geldt voor het verraad van Renton. Ook de eenheid van een moderne en Britse natie die consumentisme omarmt, wordt bekritiseerd in *Trainspotting*. Renton omarmt legaal consumentisme (ter vervanging van zijn illegale drugsconsumptie) op het eind van de film, maar zijn begeleidende speech hierbij is licht ironisch, alsof het niet zeker is of hij zijn oude leven vaarwel zegt. Verder, met de speech in de Schotse heuvels waarin ook de Engelse natie beledigd wordt, en met de ironische montagesequentie van de Londense toeristische trekpleisters in het achterhoofd, lijkt het eerder of Renton een universeel consumentisme aanhangt. Bovendien, zoals vermeld, ligt via de vertelling en de keuze van de soundtrack de klemtoon duidelijk op Renton als protagonist. Ook dit geeft de film eerder een universeel dan een regionaal of Brits karakter. Het feit dat het hoofdpersonage Renton zijn vrienden verraadt is ook een vorm van counterdiscours tegen Amerikaanse waarden als solidariteit en eer. Waarden die wel te zien zijn in de overige drie films van het corpus.

Trainspotting biedt net als de andere films van het corpus ook een mix van mimesis en interpretatie. In tegenstelling tot *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot* slaat de balans echter door in het voordeel van interpretatie. *Trainspotting* gaat voorbij aan de sociaalrealistische stijl van een Ken Loach, maar gaat ook voorbij aan de klassieke Hollywoodstijl (hoewel van beiden wel elementen terug te vinden zijn). De stilering in *Trainspotting* bouwt verder op de 'social art cinema,' ontstaan in de jaren 80 en het direct emotioneel realisme van een film als *Peeping Tom*, tot het punt van een soms overdadige stilering in de vorm van excess. Excess komt meestal voor in het eerste luik in Schotland, als een overaccentuering van de teloorgang (door werkloosheid, drugs en aids) van de Schotse jeugd. Door de aanwezigheid van direct emotioneel realisme en excess, wordt in de film een extra klemtoon op het personage Renton gelegd. Renton die zowel de Schotse, Engelse, Britse als Amerikaanse identiteit verwerpt en een wereldburger wordt. Maar ter relativering, Boyle baseert zich op een boek waaruit veel inhoudelijke en formele kenmerken doorstromen naar de film. De nummers en de figuur van Iggy Pop die zo voornamelijk aanwezig zijn in de film komen ook al in het boek voor. Bovendien keren in de working-class films van de jaren 90 vele bekende gezichten terug zowel in de cast als in de crew van de film. Ewan McGregor speelt de hoofdrol in zowel *Trainspotting* als *Brassed Off*. Robert Carlyle speelt de hoofdrol in *Riff Raff*, *Trainspotting* en *The Full Monty*. *Trainspotting* heeft dezelfde cameraman en set designer als in het debuut van Danny Boyle, *Shallow Grave* (1992): respectievelijk Brian Tufano en Kave Quinn. Brian Tufano is trouwens ook de cameraman van *Billy Elliot* van Stephen Daldry. De settings in *Trainspotting* komen dankzij een combinatie van kleuren en lenzen soms heel beklemmend over. Maar dit effect creëerden Quinn en Tufano al in *Shallow Grave*. Los van de inhoudelijke en stilistische keuzes van de regisseur kan de cast en een frequent terugkerende filmcrew bepalend zijn voor de 'looks' van een film.

4.4 Het intermediaal discours

In dit discours worden de intermediale referenties, verweven in *Trainspotting*, besproken en de manier waarop deze referenties het thema van regionalisme accentueren.

4.4.1 'A Clockwork Orange' van de jaren 90

Volgens Petrie is er een sterke link vanuit *Trainspotting* naar *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971).⁹²² Beide speelfilms zijn afgeleid van een roman. Net zoals Alex spreekt Renton als ik-verteller tegen het publiek met antimiddenklasse waarden en met een eigengereide filosofie over het leven. Beide films bevatten brutale, gewelddadige scènes, zijn heel gestileerd en bevatten fantasiesequenties. De makers van de film hebben Ewan Mc Gregor ook expliciet verwezen naar de rol van Malcolm Mc Dowell (zie infra, opgelegde referenties) om verschillende parallellen te trekken met zijn eigen rol van Renton: een schurk en een sukkelaar, maar die net als Alex, de rol van Malcolm Mc Dowell, toch iets heroïsch in zich draagt en medelijden en sympathie van het publiek afdwingt. In *Trainspotting* is er een expliciete verwijzing naar *A Clockwork Orange* te zien. Wanneer Spud and Tommy samen op een sofa in een café zitten, is op de muren achter hen het volgende witte woord: 'Voloko' te lezen. Dit woord is een expliciete referentie aan het woord 'Moloko' achter Alex en zijn drie 'droogs' in *A Clockwork Orange*.⁹²³ Eerst worden de overeenkomsten qua vertelwijze, taalgebruik en inhoud tussen beide films besproken, daarna de formele stijkenmerken die deze films gemeenschappelijk hebben.



Afbeelding 77: *A Clockwork Orange* (1971) en *Trainspotting* (1995). Moloko en Voloko. In *Trainspotting* praten de personages over seks. In *A Clockwork Orange* zitten Alex en zijn 'droogs' met hun benen omhoog op beelden van vrouwen in erotische posities.⁹²⁴

Alex is een rustige, zelfs vriendelijke verteller die beleefd de kijker aanspreekt en hem op zijn gemak stelt. Dit geldt ook voor Renton die op een beleefde en rustige manier de kijker aanspreekt. Door deze vriendelijke en beleefde voice-over in beide films krijgt de kijker sympathie voor zowel Alex als Renton, hoewel beiden tot crimineel gedrag in staat zijn en ook effectief in de film misdaden plegen. Beide vertellers leveren ook licht ironische commentaar bij de gebeurtenissen.

⁹²² Petrie, *Screening Scotland*, 195.

⁹²³ Balthazar, "Een hel van een roes."

⁹²⁴ Martijn Bosmans, "A Clockwork Orange. Kubricks vormgeving van een perverse maatschappij," *CineMagie* 278 (2012), 74-82.

Qua taalgebruik hanteren de personages van beide speelfilms eveneens een eigen taaltje: 'cronies' in *Trainspotting* en 'droogs' in *A Clockwork Orange* bijvoorbeeld zijn speciaal uitgevonden woorden die lotgenoten of metgezellen betekenen.⁹²⁵ De gelijkenis met Kubrick's speelfilm gaat trouwens nog dieper dan enkele referenties. Zoals eerder vermeld, krijgt de kijker ook in *Trainspotting* sympathie voor de held/crimineel Alex. Niet alleen omdat hij op een vriendelijke manier zijn monologen houdt, maar ook omdat de maatschappij en de autoriteiten als schuldige worden aangewezen voor het gedrag en de behandeling van Alex, een behandeling die hem willoos maakt en zijn vermogen tot het maken van morele keuzes van hem afneemt. Ook in *Trainspotting* is er sympathie voor Renton en zijn vrienden, zelfs wanneer ze zichzelf inspuiten met drugs en misdaden begaan. De kijker weet immers dat (hoewel dit niet expliciet vermeld is in de film) de overheden en het sociaaleconomische klimaat hier debet aan zijn. In het plegen van misdaden in *A Clockwork Orange*, spelen drugs trouwens een belangrijke rol. Alex en zijn droogs drinken een soort van verdovende melk. Onder invloed van deze drugs plegen Alex en zijn kompanen gewelddaden. Voor een stuk romantiseert Kubrick in zijn film deze gewelddaden, gezien het genot dat Alex eraan beleeft. Ook Renton en zijn vrienden zijn onder de invloed van drugs bij het plegen van hun misdaden. In *Trainspotting* zijn het niet de gewelddaden maar de drugs zelf die tot op zekere hoogte worden geromantiseerd.⁹²⁶ In beide films is ook het obsessieve gedrag van de personages om eigenlijk ' bezig te zijn' en betekenis te geven aan hun anders uitzichtloos bestaan, zichtbaar. In *A Clockwork Orange* gebeurt dit door geweld en seks. In *Trainspotting* bestaat dit uit misdaden, drugs en het memoriseren en analyseren van de carrière van Sean Connery.

In *A Clockwork Orange* is er qua stileren eveneens een vorm van excess, in de orgie van kleuren, muziek, opvallende decors, fantasescènes en intermediale verwijzingen (de mate van excess in *Trainspotting* werd hierboven besproken). In de film van Kubrick zijn er verwijzingen naar de 'Negende Symfonie' van Beethoven, *Nosferatu* (Murnau, 1922) en *Singing in the Rain* (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952). De kleuren zijn fel en fluorescerend in het begin van de film. De stenen beelden in sommige decors zijn overdreven groot, zoals de stenen penis in de verkrachtingsscène. Alex zijn orgie met twee meisjes wordt getoond met versnelde beelden. Regelmatig fantaseert hij, zoals de ingebeelde verkrachtingsscène op het einde van de film waarin Alex een vrouw verkracht onder een toekijkend (en applaudisserend) publiek. In de mate van excess is zowel bij *A Clockwork Orange* en *Trainspotting* het gebruik van psychedelische elektronische muziek belangrijk. Het bevreemdende en onirische van sommige geweldscènes in *A Clockwork Orange* of van scènes in *Trainspotting* waar drugs bij betrokken zijn, wordt door deze muziek extra geaccentueerd. Zowel in *A Clockwork Orange* als in *Trainspotting* wordt muziek soms contrasterend gebruikt. In *A Clockwork Orange* is er in een verontrustende verkrachtingsscène het vrolijke deuntje van 'The Thieving Magpie Overture' van Rossini te horen. Net zoals in *Trainspotting* in de scène waarin Renton een overdosis drugs ontvangt en zijn leven aan een zijden draadje hangt met de contrasterende tonen van 'Perfect Day' van Lou Reed. In het tweede deel van *A Clockwork Orange*, wanneer Alex in de gevangenis belandt, veranderen de kleuren en worden ze soberder, idem voor de decors. Ook het verhaal in *Trainspotting* valt uiteen in twee delen. Het eerste deel speelt zich af in Edinburgh. De kleuren zijn grijs, het tweede deel speelt zich af in Londen waar de kleuren helder en zonnig zijn. Beide films hebben een misdadig eerste deel en een tweede deel waarin er een weg is naar loutering en genezing. Alex wordt behandeld in de gevangenis en vervolgens (na het vertonen van goed gedrag) in een experimenteel psychologisch programma geplaatst (gesponsord door de maatschappij), die hem van zijn criminele karakter moet genezen.⁹²⁷ Op het einde, door de

⁹²⁵ Petrie, *Screening Scotland*, 195.

⁹²⁶ Bosmans, "A Clockwork Orange," 74-82.

⁹²⁷ Ibid.

mislukking van dit experiment, hervalt Alex in zijn misdadige gewoontes. Ook Renton pleegt misdaden in het eerste deel van de film (hoewel duidelijk niet zo erg als de misdaden van Alex die mensen verwondt, verkracht en vermoordt): drugs en diefstal. In het tweede deel wordt hij door de overheid (bij monde van de rechter) in een programma geplaatst dat hem van zijn verslaving en uiteindelijk ook van zijn crimineel gedrag moet afhelpen. Ook Renton vervalt naar het einde van de film; hij injecteert zich een paar keer en is een hoofdrolspeler in een drugsdeal. Het einde van *A Clockwork Orange* verschilt echter van *Trainspotting* in die mate dat het einde in de eerste film gesloten is: de kijker weet dat Alex terug het criminele pad opgaat. In *Trainspotting* is het einde eerder open; Renton heeft zijn vrienden verraden (net als in *A Clockwork Orange* is de vriendengroep zeker niet hecht) en gaat zijn eigen weg in Londen. Maar wat hij met het gestolen geld zal doen en of hij van de drugs zal afblijven, is niet zeker. Dat hij probeert burgerlijk te zijn en het consumentisme van huisje, tuintje, kinderen omarmt, is duidelijk. De rest van zijn plannen blijft echter open.

Tot slot zijn spiegels een motief en staan symbool voor macht in *A Clockwork Orange*. In deze film komt dit voor wanneer Alex en zijn droogs bij een huis aanbellen. Ze verkrachten de vrouw des huizes om haar daarna te vermoorden. Haar man wordt mishandeld. Wanneer de vrouw de voordeur opendoet ziet de kijker haar drie keer in de spiegel; de vrouw heeft de situatie (nog) onder controle. Wanneer ze even later mishandeld wordt, wordt ze één keer gereflecteerd in de spiegel, haar aanranders drie keer. In *Trainspotting* is hieraan een referentie wanneer Renton volledig en alleen de controle heeft over zijn leven en gedeeltelijk ook van dat van zijn maten. Hij heeft net het drugsgeld van zijn kameraden gestolen, maar legt het deel van Spud in een locker. Hierbij is zijn gezicht viermaal weerspiegeld (zie afbeelding 67). Dit illustreert Rentons teruggekeerde controle over zijn leven.

4.4.2 Het werk van Francis Bacon en Piet Mondriaan

Volgens Blandford, Petrie en Ede werd setdesigner Quinn voor de decors in *Trainspotting* geïnspireerd door het werk van de Britse schilder Francis Bacon. Ede vermeldt hierbij specifiek ook de inspiratie door de Nederlandse schilder Piet Mondriaan.⁹²⁸ Wat de inspiratie door Bacon betreft, verklaarde setdesigner Quinn in een interview met Ede dat Danny Boyle hem een boek gaf waarin reproducties te zien waren van schilderijen van Bacon. Zo vermeldt Ede: “Quinn was most influenced by the reproduction of Francis Bacon’s paintings; to Quinn, Bacon’s colors and imagery suggested a sort of in-between land – part reality, part fantasy - which is very *Trainspotting*.” Vervolgens gaat Ede dieper in op de link tussen *Trainspotting* en het werk van Bacon: “And that was the visual key of *Trainspotting*: the edgy balance which was struck between reality and fantasy. (...) The look of *Trainspotting* is drawn from real life but very much exaggerated... and quite stylized.”⁹²⁹

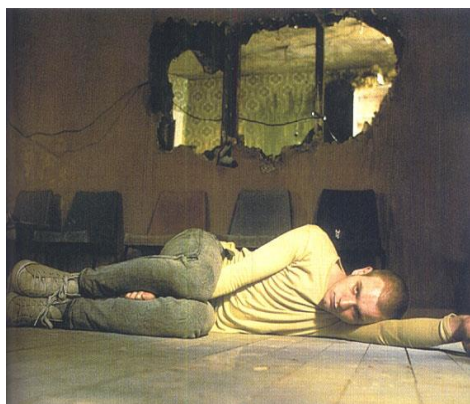
⁹²⁸ Blandford, *Film, Drama and the Break Up of Britain*, 71. Petrie, *Screening Scotland*, 195.

⁹²⁹ Laurie Ede, *British Film Design: A History* (London, I.B. Tauris & Co, 2010), 188.



Afbeelding 78: Voor een deel 'reality' en voor een deel fantasie, de gedetailleerde vuiligheid in en rond het toilet en daarnaast Renton die volledig in het (te kleine) toilet duikt en beneden in prachtig hemelsblauw water zwemt.

De eerder besproken toiletsce ne en het appartement waarin de subcultuurjongeren hun onderkomen hebben en drugs consumeren, zijn volgens Ede en Petrie goede voorbeelden van deze mix tussen realisme en fantasie. Meerbepaald een mengeling van sociaalrealisme en art cinema, dat volgens Williams resulteert in 'social art' cinema.⁹³⁰ Het appartement is vergeven van rommel en vuiligheid wat het authentieke van de drugssubcultuur accentueert. De stilering en de overdrijving zitten bijvoorbeeld in de gaten, uitgeklopt in de muren, zoals te zien in afbeelding 79. De gaten weerspiegelen de zielen van de bewoners van het appartement: er zijn gaten in hun ziel, gaten die tegelijkertijd kunnen verwijzen naar de gaten in hun armen, achtergelaten door de drugsnaalden. De spijlen in het grote gat en de donkere kleur van de ruimte verwijzen naar de innerlijke gevangenis waarin de leden van deze subcultuur opgesloten zijn.⁹³¹



Afbeelding 79: De gevangenis van Renton in het appartement van de drugssubcultuur.

Wat de link met Mondriaan betreft, vermeldt Ede de flatgebouwen waarlangs Renton slentert, luttele momenten voor de toiletsce ne. Felle kleuren en strakke symmetrische lijnen waren met opzet gebruikt om het typische Britse sociaalrealisme te vermijden, zie afbeelding 80. In de woorden van Ede:

⁹³⁰ Williams, "The Social Art Cinema," 194-199.

⁹³¹ Ede, *British Film Design*, 188. Petrie, *Screening Scotland*, 195.

“Conspicuously, when council flats were seen in *Trainspotting*, they had the symmetry and strong colors of a Mondrian Painting.”⁹³²



Afbeelding 80: Geïnspireerd door Mondriaan, Renton loopt langs symmetrisch opgestelde gebouwen die versierd zijn door helder gekleurde gordijnen.

4.4.3 Iggy Pop, icoon van de punkbeweging en de anti-establishmentcultuur en een leidmotief voor Renton

In de slaapkamer van Renton hangt een poster van Iggy Pop. Renton en Diane praten over deze artiest. De nummers ‘Lust for life’ en ‘Night Clubbing’ op de soundtrack zijn gezongen en geschreven door Iggy Pop (samen met David Bowie). Net zoals in de roman duikt de figuur van Iggy Pop vaak op in de film *Trainspotting*. In deze paragraaf wordt het belang van de intermediale link met de muziek en de figuur van Iggy Pop besproken. Hiervoor worden de meningen van Nicklas, Klein en Powrie - over deze intermediale link - overlopen.



Afbeelding 81: Iggy Pop, een icoon voor Renton & co.

Iggy Pop, ook wel als de ‘godfather van de punk’ of ‘enfant terrible van de punk’ bestempeld, is volgens Nicklas een belangrijk icoon voor de Schotse jeugd in *Trainspotting*. Renton kijkt naar hem op, getuige de poster in zijn kamer en het feit dat hij Iggy Pop verdedigt tegenover Diane, die hem Ziggy Pop noemt

⁹³² Ede, *British Film Design*, 188.

en denkt dat hij dood is. Pop, staat volgens Nicklas, symbool voor de stoere gespierde heteroseksuele man, met een no-nonsense houding tegenover gezag. Zijn optredens zijn (half) naakt, een van Pops middelvingers, gaat tijdens optredens, regelmatig omhoog richting de plaatselijke gezagsdragers. Zelf is Pop, zoals Renton, ook regelmatig verslaafd geweest aan heroïne, waarbij pogingen tot afkicken gevolgd werden door periodes van herval in de drugsverslaving.⁹³³ De bewering van Nicklas dat de adoratie van de protagonisten in *Trainspotting* voor Iggy Pop gekoppeld is aan Pops haat-liefdeverhouding tegenover drugs, is echter vergezocht.⁹³⁴ Zoals Klein aangeeft, is er met het gebruik van het nummer 'Lust for Life' (in de opening van de film) er op zijn minst een ambigue houding tegenover drugs verweven in de film. 'Lust for Life', een nummer op het gelijknamige album van Pop uit 1977, handelt over de moeizame strijd die Pop moest leveren tegen zijn drugsverslaving. Ogenscheinlijk lijkt 'Lust for Life' een vrolijk upbeat nummer, debet daaraan zijn wellicht de pulserende drums die contrasteren met de grimmige tekstregels: "Here Comes Johnny Yen Again/with the liquor and drugs/And a flesh machine/He's gonna do another striptease." Tussen deze referenties aan drugs – en alcoholmisbruik en de pogingen om er vanaf te geraken, situeert zich het refrein: "I got a lust for Life/Oh, a lust for Life." Aan de ene kant is dit volgens Klein, een ironisch refrein, aan de andere kant drukt dit refrein de hoop uit om door de tunnel van verslaving te geraken.⁹³⁵ Twintig jaar later verschijnt dit nummer dus op de soundtrack van *Trainspotting*, in de openingsscène waarin Renton, Spud en Sick Boy (onder invloed) vluchten voor de politie. Ook hier is het gebruik van dit nummer dubbelzinnig. Aan de ene kant lijkt het of Renton & co vrolijk ontsnappen aan de autoriteiten, aan de andere kant komt door de tekstregels, ook hier de boodschap naar voren dat de groep vrienden zouden moeten afkicken van hun verslaving, om pas dan echt van het leven te kunnen genieten. De figuur van Iggy Pop kan alleszins beschouwd worden als een parallel lopende figuur met een leidmotief voor het personage Renton (zie supra, 4.3). Net zoals Iggy Pop heeft Renton te kampen met een drugsverslaving en heeft hij een relatie met een minderjarig meisje, Diane. Toen Pop nog lid was van de Stooges, geraakte hij zelf ook verwickeld in een seksuele relatie met een minderjarig meisje. Dit gebeurde in Los Angeles in 1973 en veroorzaakte een grote mediastorm.⁹³⁶

4.4.4 David Bowie als symbool voor de vervaging tussen Schotland en Engeland en de transformaties van Renton

Rodman en Klein vermelden niet dat er eigenlijk een vierde persoon in de eerder vermelde as Pop/Eno en Reed figureert (zie supra 4.2), namelijk David Bowie. Naast Iggy Pop wordt, volgens Smith, ook regelmatig naar de figuur van David Bowie verwezen in *Trainspotting*. David Bowie heeft samen met Pop het nummer 'Lust for Life' geschreven, alsook 'Nightclubbing' (een nummer over hun gemeenschappelijk uitgangsleven in Berlijn, eind jaren 70).⁹³⁷ Net als Pop had ook Bowie te kampen met een drugsverslaving. Bowie is ook gelinkt met zowel Brian Eno als Lou Reed (die beiden met een track op de soundtrack figureren). Eno heeft verschillende albums van Bowie geproduceerd. Bowie heeft op zijn beurt het album 'Transformer' van Reed geproduceerd. Sick Boy vermeldt David Bowie in een gesprek

⁹³³ In het boek gaat de adoratie voor de figuur van Pop trouwens verder dan de film, getuige het fragment waarin Renton zijn held Iggy Pop om hulp vraagt bij het afkicken. Hulp die er natuurlijk niet komt. Nicklas, *Men and Masculinity*, 80-81.

⁹³⁴ Ibid., 80.

⁹³⁵ Klein, *As Heard on TV*, 102-103.

⁹³⁶ Rodman, "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film," 134-135.

⁹³⁷ Smith, *Trainspotting*, 66.

met Renton tijdens hun uitstap naar het park. De belangrijkste verwijzing naar Bowie is echter verweven in het gesprek tussen Diane en Renton, wanneer Diane per ongeluk Ziggy in plaats van Iggy Pop vermeldt. Ziggy is een verwijzing naar Ziggy Stardust, het muzikale personage van David Bowie uit 1972. Ziggy Stardust is een van de muzikale transformaties van David Bowie; een fictieve artiest en een excentriek androgyn figuur, die samen met zijn fictieve begeleidingsband optreedt.⁹³⁸ Samen met de woorden 'music is changing' van Diane, duidt de referentie aan Ziggy Stardust naar de veranderingen in en van Renton als hij naar Londen gaat en de westerse consumptiecultuur ondergaat.

4.4.5 De voetbalvideo

Volgens Taylor en Williams, is voetbal een integraal deel van de jongerencultuur in sommige streken van Groot-Brittannië, ontstaan in de 19^{de} eeuw in de industriële regio's van onder andere Lancashire, de Midlands en Schotland.⁹³⁹ Traditioneel is volgens beide auteurs voetbal een belangrijk onderdeel van mannelijk groepsgedrag. Schotse mannen bijvoorbeeld, als kind met hun vader en als jongvolwassene met hun vriendengroep, kiezen een (lokale) voetbalploeg uit om voor te supporteren en gaan vervolgens ook trouw naar wedstrijden kijken van die ploeg. In *Billy Elliot* wordt sport, in casu voetbal, beklemtoond als een belangrijke sport voor jongeren. Die beklemtoning is intenser dan in *Trainspotting*. De vader van Billy wijst er duidelijk op dat naast boksen en worstelen, voetbal een goede hobby is voor 'lads' en het beoefenen van ballet absoluut niet. In *The Full Monty* dribbelt Nathan (de zoon van Gaz) op een gegeven moment (in een moment van verveling) met een bal. In *Brassed Off* zit Phil (nadat zijn gezin hem verlaten heeft) in een lege kamer. Leeg, op een item na: een voetbal die eenzaam in een hoek van de kamer ligt. In de drie vermelde films maakt voetbal geen deel uit van 'male bonding' of mannelijk groepsgedrag, eerder het ontbreken ervan. In de drie films zijn er dan ook storingen in de relaties tussen mannen. In *The Full Monty* tussen Gaz en zijn zoon, in *Brassed Off* tussen Phil en zijn zoon en in *Billy Elliot*, tussen Billy en zijn vader. In *Trainspotting* is drie keer iets van deze voetbalcultuur te zien. De video die in de flat van Tommy en die Renton zagezegd uitleent, is een video die de 100 indrukwekkendste goals in de Britse voetbalgeschiedenis bevat. In het begin van *Trainspotting* wanneer de personages (met letters op het scherm) worden voorgesteld zijn er enkele scènes van de groep vrienden die een partijtje voetbal spelen. Een derde keer trapt Renton tegen een bal in de flat van de aan aids lijdende Tommy. Hieraan is eveneens het gebrek aan 'male bonding' te merken. Maar ook de teloorgang van een stuk Schotse jeugdcultuur wordt hiermee geïllustreerd: Tommy is drugsverslaafd, heeft aids en de bal waartegen Renton trapt, is helemaal slap geworden.⁹⁴⁰ Niet lang hierna vertrekt Renton naar zijn nieuwe leven in Engeland.

⁹³⁸ Morace, *Irvine Welsh's Trainspotting*, 48.

⁹³⁹ Taylor and Williams, "Boys Keep Swinging," 217.

⁹⁴⁰ Nicklas, *Men and Masculinity*, 80-81.

4.4.6 Niet zoals The Beatles

A Hard Day's Night (Richard Lester, 1964) vormt een meer impliciete intermediale link, wanneer de vier 'vrienden', net zoals de Beatles door de straten lopen.



Afbeelding 82: *A Hard Day's Night* en *Trainspotting*.

Een andere meer expliciete intermediale link met The Beatles komt voor wanneer de groep, choreografisch gezien, mooi in rechte lijn achter mekaar loopt in Londen, net zoals de Britse popgroep destijds in 1969 op het beroemde zebepad op de albumcover van *Abbey Road*. Het verschil is dat de vier vrienden van *Trainspotting* niet, zoals het hoort op, een zebepad de weg oversteken, maar dit past wel in de criminele activiteiten waarin ze verwickeld zijn. De periode van de productie van het 'Abbey Road' album van The Beatles werd gekenmerkt door experimenteel druggebruik (het innemen van drugs om de creativiteit bij het schrijven van de nummers te verhogen). Ook hier is dus een verband met de film. Idem voor wat betreft het opbreken van de vriendengroep en de solocarrière van Renton. Hierin zit een parallel met The Beatles die in 1970 splitten waarna de ex-leden overgingen tot hun solocarrières.⁹⁴¹



Afbeelding 83: De albumcover van 'Abbey Road'.



De vier protagonisten in *Trainspotting*, echter niet op een zebepad.

⁹⁴¹ Morace, Irvine Welsh's *Trainspotting*, 48. Balthazar, "Een hel van een roes."

4.4.7 *Le Sang d'un Poète* en *The Exorcist*



Afbeelding 84: *Le Sang d'un Poète* en *Trainspotting*.

De kruipende baby op het plafond van Renton's slaapkamer is een referentie aan *Le sang d'un Poète* (Jean Cocteau, 1930). Deze film is een expressionistisch gedicht waarbij een schilder een spiegel binnentreedt. Op die manier gaat hij een vreemd hotel binnen waar in iedere kamer bizarre dingen gebeuren. In een bepaalde kamer kruipt een kind op het plafond.⁹⁴² Wanneer dit kind in *Trainspotting* het hoofd volledig rond draait, is er een intermediale link met *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) in het draaien van het hoofd van baby Dawn in de onirische verbeelding van Renton.⁹⁴³ *The Exorcist* is volgens regisseur Danny Boyle, relevant voor de gewelddadige verhaalwendingen en de expressionistische stileren (met verscheidene surrealistische sequenties, het gebruik van schaduwschakeringen en het expliciete kleurgebruik). In beide films zijn er plotse uitbarsten van woede en geweld en zijn er diverse scènes waarin de personages gehuld zijn in schaduwen en waarin het kleurgebruik feller is dan in andere scènes.



Afbeelding 85: Het kind (en de duivel) dat haar hoofd 360° draait, in *The Exorcist*.

⁹⁴² Cornelia A. Tsakiridou, *Reviewing Orpheus: Essays on the Cinema and Art of Jean Cocteau* (London: Associated University Presses, 1997), 34.

⁹⁴³ Channel Four, *Press Release Trainspotting*, 8.

4.4.8 Enkele 'opgelegde' referenties

De cast van *Trainspotting* keek op vraag van Danny Boyle naar diverse films die volgens hem betrekking hadden op de boodschap en de visuele stijl van *Trainspotting*: *A Clockwork Orange*, *The Hustler* (Robert Rossen, 1961), *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990), *The Exorcist* en *Near Dark* (Kathryn Bigelow, 1987). *A Clockwork Orange* en *The Exorcist* als referentiepunten werden hierboven besproken. *Near Dark* is, volgens regisseur Danny Boyle, net als *The Exorcist* relevant voor de gewelddadige plotwendingen en de expressionistische getinte stilering. Boyle concretiseert niet qua inhoud, maar *Near Dark* is ook een mogelijke inspiratiebron vanwege de inhoud: een groep personen die uit verveling doelloos rondzwerven en misdaden plegen. Ook voor *Goodfellas* en *The Hustler* was Boyle (in de gegeven interviews) niet specifiek waarom deze films belangrijk zijn voor *Trainspotting*. Kijkend naar de inhoud van deze films zijn er wel overeenkomsten te vinden. *Goodfellas* is belangrijk omwille van de groep vrienden (verwikkeld in criminele activiteiten) die uiteindelijk mekaar naar het leven staan. *The Hustler* is essentieel wegens het dubieuze karakter van biljarter 'Fast Eddie' Felson (Paul Newman), die net zoals Renton zowel een held als een sympathieke antiheld is, een getalenteerde loser en een bedrieger. Meer over 'Fast Eddie' Felson in de analyse van *Brassed Off*. In deze film wordt er eveneens gerefereerd aan dit fictief personage.⁹⁴⁴

4.4.9 Ontbrekende referenties

De 'Long Shots of Our Town from That Hill' die Higson in de New Wave films ontwaart (zie bespreking in 4.2), zijn in *Trainspotting* niet te vinden. Geen panoramische views van Edinburgh zoals in de New Wave films en later overgenomen in *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot*. Wel zijn er dergelijke views van Londen.⁹⁴⁵ Typerend voor de New Wave films, volgens McFarlane, naast de zojuist vermelde shots, zijn de lange wandelingen die working-class personages soms maken. Voorbeelden hiervan zijn de wandeling van Vic in de stad in *A Kind of Loving* (John Schlesinger, 1962), de wandelingen van Colin in *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson, 1962) en de wandeling van Jo langs het kanaal in *A Taste of Honey* (Tony Richardson, 1961). Varianten van dergelijke wandelingen kwamen zo vaak voor in de New Wave films, dat het volgens McFarlane bijna een cliché werd. En in *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) werd deze wandeling effectief geparodieerd door de lange eenzame stadswandeling van Ringo Star. De bedoeling van de poëtische beelden van deze wandelingen is volgens Hill om eerder de omgeving en de settings te benadrukken en niet de inhoud van de film. Deze wandelingen zijn niet functioneel en zitten heel los in de plot vervlochten.⁹⁴⁶ Volgens McFarlane echter, hebben deze wandelingen wel een functie voor de plot. McFarlane duidt (terecht) op de functie van het oproepen van een welbepaalde tijd en een welbepaalde locatie, waardoor de working-class protagonisten in hun levens gedefinieerd en beperkt (lees: gevangen) zijn.⁹⁴⁷ In *The Full Monty* en *Brassed Off* zijn er ook dergelijke wandelingen. In *The Full Monty* gebeurt dat in het begin van de film, wanneer Gaz woorden heeft met zijn zoon en in het water belandt. Een wrange wandeling dus. Dit is nog wranger in *Brassed Off* wanneer Phil en zijn werkmakkers langs het water lopen, na de zelfmoordpoging van Phil. In *Billy Elliot* lopen Billy en zijn vader regelmatig langs een rij huizen, met blauw water op de achtergrond. Wandelingen die geïnterpreteerd kunnen worden als een

⁹⁴⁴ Ibid.

⁹⁴⁵ Higson, "Space, Place, Spectacle," 138.

⁹⁴⁶ Hill, *Sex, Class and Realism*, 129.

⁹⁴⁷ McFarlane, "A Literary Cinema? British Films and British Novels," 120-142.

wandeling voor Billy uit Durham naar een kans op een beter leven (in de balletschool in Londen). Geen wandelingen langs het kanaal echter in *Trainspotting*. Wel een variant hierop in Londen, wanneer Renton langs de Thames wandelt, met de zon achter zich en met een brede glimlach op zijn gelaat.⁹⁴⁸ Hier is er de suggestie dat Renton zijn leven in Schotland, zijn Schotse vrienden en zijn consumptie van illegale drugs achterlaat en inruilt voor een leven van legaal consumentisme. In het geval van Renton duidt deze wandeling ook op het feit dat zijn leven meer open wordt en dat er een nieuwe wereld voor hem open gaat, het omgekeerde effect van de wandelingen in de New Wave films en in *The Full Monty* en *Brassed Off*.

⁹⁴⁸ Hill, *Sex, Class and Realism*, 129. Penelope Houston, *The Contemporary Cinema: 1945-63* (Harmondsworth: Penguin Books, 1963), 119.

Besluit intermediaal discours

De intermediale linken in *Trainspotting* zijn vrij divers: gaande van een link naar een film van Kubrick, een link naar de Britse schilder Bacon en een link naar The Beatles. Ook in deze intermediale linken zijn de thema's van de film te herkennen en de mate van counterdiscours in *Trainspotting*. Met name het thema van escapisme via drugs en misdaad, in de link met *A Clockwork Orange* waarin de protagonist gewelddaden pleegt onder invloed van drugs en in de link met Iggy Pop die in zijn leven verschillende drugsverslavingen confronteerde. Idem voor de link met de kameleonartiest David Bowie waarbij de link met Bowie de verandering van Renton van een Schot naar een wereldburger accentueert. Voor het thema van regionalisme zijn deze linkjes essentieel. Drugs zijn, zoals hierboven besproken (zie 4.2), een van de oorzaken van de eroderende Schotse cultuur. In het licht van regionalisme en het verdwijnen van een regionale cultuur passen ook de verbanden met voetbal (als een wegdeemsterende sport) en The Beatles (het feit dat er vele ruzies zijn in de vriendengroep). Ook het ontbreken van de 'wandeling langs het kanaal' in Edinburgh en het ontbreken van de 'Long Shots of Our Town from That Hill' duiden op de erosie van de regionale identiteit in *Trainspotting*.⁹⁴⁹

⁹⁴⁹ Een paar keer fungeerde *Trainspotting* ook als bron van intermediale linkjes. In *The Simpsons* bijvoorbeeld zijn in twee episodes verwijzingen te vinden naar *Trainspotting*. In 'Lisa gets an A', zoekt Willy, de conciërge van de lagere school, in een toilet naar een voorwerp, net zoals Renton zijn opiumpil zoekt in een toilet in *Trainspotting*. In de episode 'The Regina Monologues' zijn er meerdere referenties aan *Trainspotting*. In deze episode geraken Bart en Lisa verslaafd aan Engels (!) snoepgoed en beginnen rond te lopen op de tonen van 'Lust for Life' van Iggy Pop. Een voorbeeld van intermedialiteit naar de openingsscène in *Trainspotting*. Later in deze episode liggen Bart en Lisa op de vloer naar het plafond te staren, terwijl hun zus Maggie (de baby) op het plafond kruipt en haar hoofd 360° rond draait. Een duidelijke intermediale verwijzing naar de scènes van *Trainspotting* waarin Renton, opgesloten in zijn slaapkamer, probeert af te kicken en aan het hallucineren is en waarbij (de overleden) baby Dawn over het plafond kruipt en haar hoofd volledig omdraait.

Besluit

Het thema van regionalisme ontplooit zich, net zoals de andere thema's in de overige drie films van het corpus, op een genuanceerde manier in *Trainspotting*. Er zijn echter verschillen in het uitspelen van het thema regionalisme in deze vier films. In *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot* is er een sterkere gehechtheid aan de eigen streek. Indicatoren hiervan zijn de nostalgische panoramische views over de dorpen of steden in deze films, de sterke gemeenschapszin en het feit dat in deze drie films iedereen mekaar goed kent. In *Brassed Off* en *Billy Elliot* wordt door de working-class protagonisten een reis naar het zuiden (Londen) ondernomen. Maar alleen in de laatstgenoemde film blijft het hoofdpersonage permanent in de hoofdstad. In *Brassed Off* keren de protagonisten terug naar hun eigen streek, maar niet na de Britse overheid eerst een sneer te geven over haar sociaaleconomisch beleid van de laatste tien jaar. In *The Full Monty* is er geen reis naar het zuiden.

In *Trainspotting* legt het personage Renton, na zijn reis naar het zuiden van het land, zowel de Schotse als de Britse identiteit naast zich neer en wordt een universele consument. De andere working-class personages staan eerder onverschillig tegenover hun eigen of een andere regio. Een personage houdt ervan Schots te zijn, maar dit personage is tegelijk de enige working-class figuur die het einde van de film niet haalt. Wel staan de personages positief ten opzichte van de figuur van Sean Connery, een figuur die zich al jaren engageert voor de Schotse onafhankelijkheid. Gemeenschapszin en solidariteit zijn nauwelijks aanwezig in *Trainspotting*, in tegenstelling tot de andere drie films van het corpus, waarin telkens een groep mensen wordt opgetrommeld om de working-class protagonisten er financieel bovenop te helpen. De weinige solidariteit die er in *Trainspotting* is, is de bedenkelijke solidariteit om drugs te kopen en door te verkopen. Bovendien staan de groepsleden soms mekaar naar het leven waardoor Renton op het einde van de film dan ook gedwongen is om zijn vrienden te verraden. De enige manier voor hem om een nieuw leven te beginnen. Het feit dat qua stilering de klemtoon ligt op het personage van Renton, benadrukt nog eens extra het universele karakter van de film en niet het exclusief Schotse of Britse karakter. Het is namelijk Rentons transformatie van een Schot naar een consumerende wereldburger die in de verf wordt gezet. Renton, de persoon die het meest kritiek heeft op Schots zijn maar die ook de Britse identiteit verwerpt, is de enige verteller in de film. Een verteller die daarbovenop in de ik-persoon zijn monologen voert en dit met een veel lichter regionaal accent dan wanneer hij met zijn vrienden praat. De muziek en de figuur van Iggy Pop, nota bene een Amerikaanse zanger, vormen een exclusief leidmotief voor Renton gedurende de hele film. Hierdoor komt Rentons persoonlijkheid, ambities en uiteindelijke transformatie ook meer naar de voorgrond. Een analoge redenering geldt voor de referenties aan de figuur van David Bowie, een Brit, maar ook een echte kameleonartiest. De formele beweging in *Trainspotting* richting social art cinema en de mate van excess in deze film zijn op hun beurt ook een benadrukking van deze transformatie van Renton. Met de aanwezigheid van onderhuids realisme en vormen van excess, voornamelijk rond het personage van Renton, komt nog eens extra de klemtoon te liggen op deze laatste: Renton, de toekomstige wereldburger. In het eerste deel van de film (de scènes in Edinburgh) is er het gruwelijk realistisch (een uiting van mimesis) in beeld brengen van het drugsgebruik en de povere straten en huizen van de working-class protagonisten. In de overgang naar het tweede deel (de episodes in Londen) stijgt de mate van excess (een uiting van interpretatie); het neerzakken in het tapijt door Renton en de daarop volgende afkicksequentie met hallucinaties. Eenmaal aangekomen in Londen wordt de stijl meer lineair en rustiger: geen flashbacks meer, minder freeze frames, minder intermediale referenties en geen hallucinaties meer. Hierdoor wordt de eenheid van tijd en ruimte meer gerespecteerd en gaat in deze episodes de formele stijl eerder in de richting van de klassieke Hollywoodcinema.

Ook de intermediale referenties (waaronder de referenties aan Iggy Pop en David Bowie) accentueren de verandering van Renton zoals de verwijzingen naar Francis Bacon wiens schilderijen vaak een brug vormen tussen twee werelden. De link met *A Clockwork Orange* is hierin ook belangrijk gezien de parallellen tussen deze films. Parallellen, niet alleen in het gebruik van drugs (een van de oorzaken van de erosie van de regionale identiteit in *Trainspotting*), maar ook in de weinig hechte vriendengroepen (inclusief het verraad) en de toevlucht richting criminaliteit in beide films.

Tot slot is er in *Trainspotting* een mengeling van discours en counterdiscours aanwezig. Vreemd genoeg is deze mix in dezelfde sequenties te zien. In de ideologische waarden van de Britse conservatieve regering zit onder andere de aanmoediging tot entrepreneurschap en zelfinitiatief. In de Cool Britannia beweging is er het credo dat iedere Brit zijn problemen erkent en deze kan oplossen als de nodige wil aan de dag wordt gelegd. Aan de ene kant, in de drugsdeal, het werk van Renton in de vastgoedsector en het verraad dat dit personage pleegt, zijn de hierboven vermelde ideologische waarden vervat. Aan de andere kant zouden de promotoren van deze waarden het (waarschijnlijk) laakbaar vinden dat het entrepreneurschap en het oplossen van problemen gebeurt door criminaliteit en verraad. Waarden waarin *Trainspotting* duidelijker meegaat, zijn universele waarden als liberalisme en consumentisme. In de laatste monoloog van Renton maakt hij duidelijk dat hij deze waarden aanhangt. Hierdoor wordt Renton een wereldburger in plaats van een Brit of een Schot. Hierin levert *Trainspotting* trouwens ook een mate van counterdiscours ten aanzien van de andere drie films van het corpus (en ook ten aanzien van films als *Braveheart* en *Rob Roy*) waarin er een uniformere regionale identiteit wordt uitgespeeld. Toch moet beklemtoond worden dat ook in deze laatste monoloog de nuancering in *Trainspotting* zich verder zet, namelijk in de ironische ondertoon waarmee Renton verklaart een universele consument te willen worden. Ook via de intermediale referenties in *Trainspotting* wordt de mate van counterdiscours in deze film extra kracht bijgezet: een leven van drugs, verraad en misdaad via de link met *A Clockwork Orange* en de transformatie van Renton in een wereldburger via de referenties aan Iggy Pop, David Bowie en Francis Bacon.

Algemeen besluit



Algemeen besluit

In dit onderzoek met de titel: Van discours tot counterdiscours: een thematisch-stilistische analyse van vier Britse working-class films (1995 – 2000). *Trainspotting* (1996), *Brassed Off* (1996), *The Full Monty* (1997), *Billy Elliot* (2000), was het de bedoeling om drie onderzoeksvragen te beantwoorden: welke identiteit – man/vrouw, sociaal en regionaal – is manifest dan wel latent verweven in de films van het corpus, in welke mate reproduceren *Trainspotting*, *Brassed Off*, *The Full Monty* en *Billy Elliot* een discours/counterdiscours aangaande de identiteit van de working-class en bevinden de films van het corpus zich in een intermediaal netwerk (aangaande de representatie van de working-class)? In het algemeen besluit van dit onderzoek volgen eerst enkele eindbeschouwingen rond de onderzoeksoepzet: de selectie van de vier films, de combinatie van een thematische benadering en een drievoudig discours en de invulling van het begrip working-class. Daarna komen de antwoorden op de drie onderzoeksvragen aan bod en dit door het drievoudig discours, over de films van het corpus heen, te overlopen. Tot slot volgt er een conclusie.

1. De vier working-class films en de onderzoeksaanpak

Door het uitdiepen van de kenmerken van het begrip ‘working-class films’ en (specifieker) van working-class films van de tweede helft van de jaren 90, was het mogelijk om de vier films van het corpus te selecteren, mede dankzij bijkomende selectiecriteria als inhoud en box office succes. De working-class protagonisten in de vier weerhouden films proberen te overleven in moeilijke sociaaleconomische omstandigheden. En in de vier films proberen deze personages dat te doen via teamwork (de terugkeer van ‘class-consciousness’), hoewel in sommige van deze films ook een individueel traject wordt gevolgd. Hierbij zijn de films doordrongen van de nodige dosis (soms zwarte) humor. De vier weerhouden films boekten de grootste box office successen van die working-class films in de jaren 90 die gelijkaardige inhoudelijke kenmerken bevatten.⁹⁸⁷

De meerwaarde van dit onderzoek zijn de inclusie van thematische perspectieven (‘gender relations’, de samenstelling van de working-class, sociale mobiliteit en regionalisme, met in ieder thema een opdeling in subthema’s) en de thematische opposities binnen ieder thema. Deze opposities zijn de volgende: mannen versus vrouwen binnen het thema van ‘gender relations’, een monolithische working-class (blank, mannelijk, jong en heteroseksueel) versus een versplinterde working-class (autochtonen, allochtonen, mannen, vrouwen, personages uit de middenklasse, ouderen, jongeren, heteroseksuelen en holebi’s) binnen de samenstelling van de working-class, working-class versus middle-class, armoede versus rijkdom binnen sociale mobiliteit. En tot slot regionale gehechtheid versus de neiging om de streek te verlaten binnen het thema regionalisme. Het tegen mekaar uitspelen van deze tegenstellingen binnen het verhaal, verwijst naar de ideologische waarden vervat in de vier films.

Ook de combinatie van deze thematische benadering en het drievoudig discours bieden een aparte benadering en een meerwaarde voor het onderzoek naar de representatie van de working-class. Deze combinatie of dit ‘analysemodel’ heeft voor dit onderzoek naar representatieproblematiek (in casu de representatie van de working-class) zijn nut bewezen. Door de analyse van de weergave van de working-class op te splitsen naar een drievoudig discours, wordt aan deze analyse een overzichtelijkheid gegeven. Tegelijk staat ieder discours niet los van de rest. Het ene discours bouwt voort op het andere en ieder discours verwijst naar een onderzoeksdoelstelling en een onderzoeksvraag.

⁹⁸⁷ Monk, “Underbelly UK,” 275.

De identiteit/het beeld van de working-class vervlochten in de films van het corpus verwijst naar de eerste onderzoeksvraag, de eerste onderzoeksdoelstelling en het eerste discours in dit onderzoek. Gekoppeld aan de weerhouden thema's werden drie soorten identiteiten gedistilleerd; een identiteit als working-class man of vrouw, een sociale identiteit en een regionale identiteit. In het eerste discours, het filmisch discours over de identiteit als man/vrouw, een sociale en een regionale identiteit kunnen veranderingen in deze identiteitsaspecten en de psychosociale gevolgen hiervan (voor working-class protagonisten) beschreven en gekaderd worden tegen een theoretische achtergrond.

De relatie tussen een film en een (veranderde) sociaaleconomische realiteit (context) stond centraal in het tweede discours, dat refereert aan de tweede onderzoeksdoelstelling en de tweede onderzoeksvraag. De weerhouden films, als reactie op een sociaaleconomische realiteit, kunnen een amalgaam van mimesis (een getrouwe weergave van de realiteit) én interpretatie (een eigen weergave van deze realiteit) bevatten. In deze mix spelen zowel inhoudelijke als formele stijlkenmerken een rol. Films kunnen via dit amalgaam participeren aan een maatschappelijk debat waarbij de deelname aan dit debat in de richting kan gaan van een discours (conformisme) en/of een counterdiscours (non-conformisme). In deze weergave van een discours en/of een counterdiscours, komen ideologische waarden naar boven drijven. In verband met de ideologische waarden vervat in de weerhouden films, blijken voornamelijk de Amerikaanse (door de financiering en de algemene invloed van het klassieke Hollywoodformat) en de Britse waarden (de weerhouden films zijn Brits en de inhoud slaat op de sociaaleconomische context van Groot-Brittannië) relevant te zijn voor de weerhouden films. Voor wat de Amerikaanse waarden betreft, is er het gevoel van 'probleem oplossend te werk gaan' dat inherent verweven is in het klassieke Hollywoodformat.⁹⁸⁸ Dit probleemoplossend vermogen zorgt a priori voor een optimistisch gevoel in de film: de kijker weet dat het probleem op het einde van de film wel wordt opgelost.⁹⁸⁹ De Horatio Alger mythe concretiseert deze waarden; blanke mannelijke helden kunnen dankzij ondernemerschap, volharding en hard werk moeilijkheden en vijandschap overwinnen en succesvol worden op het einde van het verhaal. Deze mythe kan in verschillende opzichten als basis genoemd worden voor de klassieke Hollywood vertelvorm.⁹⁹⁰ Qua Britse waarden zijn de ideologische waarden van de conservatieve regeringen van Thatcher en Major belangrijk. Dit zijn waarden als eenheid en loyaliteit aan de leiders van het land, entrepreneurschap, individueel initiatief, het aanmoedigen van vrije marktprincipes, doorgedreven privatiseringen en het verminderen van de rol van de staat.⁹⁹¹ Tijdens de regering onder Blair komen daar de volgende waarden bij: Groot-Brittannië als een hippe en moderne natie, een natie die ieder probleem erkent en kan aanpakken dankzij initiatief en wilskracht.

In het derde discours (de derde onderzoeksdoelstelling en de derde onderzoeksvraag) was het belangrijk om een breed concept te vinden dat de verschillende soorten verwijzingen in de weerhouden films mogelijk maakt. Via intermedialiteit kunnen zowel homomediale als heteromediale verbanden gelegd worden. Deze verbanden kunnen zowel impliciet als expliciet zijn. Verder, binnen intermedialiteit is extrapositionele intermedialiteit relevant. Hierdoor konden referenties geanalyseerd worden tussen verschillende soorten media en binnen deze extrapositionele intermedialiteit zijn intermediale transpositie (expliciete verwijzingen) en transmedialiteit (eerder impliciete verwijzingen) belangrijk.

Tot slot werd in dit onderzoek geopteerd om een brede invulling van het begrip working-class te geven. Deze brede invulling maakte het mogelijk om diverse personages (onder andere 'white collar' arbeiders

⁹⁸⁸ Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film*, 48.

⁹⁸⁹ Elsaesser, "The Pathos of Failure," 14.

⁹⁹⁰ Benshoff and Griffin, *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, 174.

⁹⁹¹ Everett, *European Identity in Cinema*, 84.

en gepensioneerden) zoals Jean, Mandy en Gerald in *The Full Monty* en Gloria en Danny in *Brassed Off* bij de working-class in te delen. Aanvullend was, door deze ruime invulling, het ook mogelijk om de onderklasse personages in *Trainspotting* als een onderdeel van de working-class te beschouwen. Onder de volgende drie punten van het algemeen besluit volgen de antwoorden op de drie grote onderzoeksvragen.

2. Het filmisch discours over de representatie van de working-class in *The Full Monty*, *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *Trainspotting*

Concluderend uit de bevindingen van het eerste discours wordt de working-class op een genuanceerde manier afgebeeld in de films van het corpus. De vier films worden voor wat betreft de antwoorden op de eerste onderzoeksvraag overlopen. Te beginnen met de weergave van de aanwezigheid van en de relatie tussen working-class mannen en working-class vrouwen (een identiteit als working-class man/vrouw) in *The Full Monty*. In Sheffield, na de sluitingen in de staalindustrie, zijn veel mannen hun werk verloren. Deze mannen passen zich met moeite aan, aan hun nieuwe situatie; ze zijn depressief, lusteloos, hebben potentieproblemen en zijn zwaarlijvig. Sommigen hebben zelfmoordneigingen. Deze mannen zijn ook niet meer de traditionele working-class mannen uit de vroegere working-class films (die trots waren op hun werk en een gespierd lichaam hadden). Het gebruik van streektaal, slang woorden en het af en toe vloeken zijn de laatste getuigen van de vroegere mannelijke working-class cultuur.

Vrouwen bezetten een groter deel van de arbeidsmarkt, maar daarvan is weinig te zien in *The Full Monty*. Er zijn weinig vrouwen aanwezig in deze film en van hun werkomstandigheden wordt er vrijwel niets in beeld gebracht. In die zin is er een ondervertegenwoordiging in *The Full Monty*. Het belang van vrouwen in het verhaal van deze film is wel groot. Ze nemen belangrijke beslissingen in het gezin en in het leven van hun partner. Ook steunen zij hun mannen in het nemen van initiatieven (naast de steun die deze mannen vinden bij hun kameraden). Sommige vrouwen worden eerder negatief geportretteerd: ze hebben tomeloze ambities terwijl ze neerkijken op de situatie van hun man. Bovendien hechten ze belang aan consumentisme en dat in tijden van financiële moeilijkheden. Ook deze vrouwen draaien echter bij op het einde van de film en steunen hun partners in hun deelname aan de stripact. Er is met andere woorden een wisselend beeld van vrouwen; weinig aanwezig, maar wanneer aanwezig zijn ze een belangrijke katalysator in het verhaal. Dezelfde vrouwen worden in eerste instantie eerder negatief geportretteerd, maar naar het einde van de film wordt dit beeld in positieve zin bijgesteld. Mannen worden eerder monolithisch afgebeeld; ze zijn allen terneergeslagen, maar nemen initiatief om hun situatie te verbeteren. In de andere films van het corpus is er een gelijkaardige weergave van de aanwezigheid van en de relatie tussen working-class mannen en vrouwen. In iedere film zijn de mannelijke protagonisten op zoek naar een nieuwe invulling van hun identiteit.

In *Brassed Off*, met het tweede analysethema (de samenstelling van de working-class) en het tweede identiteitsaspect (een sociale identiteit) wordt een variëteit aan leden gepresenteerd. In deze film zijn er geen allochtone personages of holebi's, net zoals in *Trainspotting*. In *The Full Monty* en *Billy Elliot* zijn er wel homoseksuele personages. Alleen in *The Full Monty* zijn er allochtone karakters. Ook hier is er dus sprake van een ondervertegenwoordiging of zelfs omissie in sommige films. *Brassed Off* bevat wel een vrouwelijk personage, dat tevens uit de middenklasse komt (Gloria), evenals een personage van de derde generatie (de gepensioneerde Danny). De overige personages van de fanfareband zijn niet de stoere gespierde arbeiders van weleer, zoals in vroegere working-class films. Integendeel, lusteloosheid

en fysieke zwakte lijken de overheersende mannelijke 'format' te vormen. Het aandeel van de 'anderen' in de narratieve structuur is groot. Danny en Gloria zijn spilfiguren in de verhaalontwikkelingen; zij helpen de working-class protagonisten op muzikaal vlak en geven advies. Gloria financiert de trip naar Londen en Danny gaat via een speech in de aanval tegen het beleid van de regering. Met uitzondering van de afwezigheid van allochtonen en holebi's, is er dus een vrij grote diversiteit in de working-class groep in *Brassed Off*. Bovendien zijn de 'anderen' in deze groep een belangrijke factor in het verhaal en worden hun werkervaringen in beeld gebracht. In *The Full Monty* is er geen vrouwelijk personage of een personage van de derde generatie, maar de 'anderen' (de twee homoseksuele personages, de allochtone karakters en het personage uit de middenklasse) zijn eveneens belangrijk in het verhaal: ze zijn volledige partners in de stripact en sturen de narratieve ontwikkelingen. In *Billy Elliot* zijn qua 'andere personages' vooral homoseksuele personages en personages uit de middenklasse vertegenwoordigd. *Trainspotting* is de film met de kleinste mate van variatie in de working-class groep. Alleen vrouwen vullen de mannelijke heteroseksuele autochtone personages aan. Maar deze vrouwen zijn klein in aantal. Evenwel nemen deze personages belangrijke beslissingen in het leven van hun mannelijke partners en beïnvloeden op die manier de gebeurtenissen op het scherm.

In het filmisch discours van *Billy Elliot* met het derde thema (sociale mobiliteit) en eveneens het tweede identiteitsaspect (een sociale identiteit) wordt van een weinig benijdenswaardige toestand vertrokken. De familie van Billy moet met weinig middelen rondkomen en dat ten tijde van een moeilijke sociaaleconomische situatie; er zijn de stakingsrellen van 1984-1985, de interne verdeeldheid onder de stakers en de nakende sluiting van de mijn. Billy's manier om hieruit te geraken, balletdansen, is bovendien niet onmiddellijk aanvaard door zijn vader en zijn broer, die hardnekkige stakers zijn. Balletdansen is een passie (sociale mobiliteit in brede zin) van Billy en van deze passie wil Billy zijn beroep (sociale mobiliteit in enge zin) maken en een professionele carrière uitbouwen. In de loop van de film komen twee werelden naar de oppervlakte: het bekrompen mijnwerkersmilieu waaruit Billy wil ontsnappen en de balletwereld in Londen waartoe Billy wil behoren. De poging tot sociale mobiliteit van Billy lukt ook; de kijker beseft dat hij een succesvolle carrière tegemoet gaat. Met deze nieuwe toekomst beweegt Billy richting een nieuwe sociale groep. Conform de sociale identiteitstheorie zal Billy zich moeten aanpassen aan nieuwe waarden en normen (gekoppeld aan de nieuwe groep) en aan zijn sociale identiteit moeten werken. De kijker beseft dat Billy nog niet genoeg cultureel kapitaal hiervoor heeft, met name zijn gebrekkige kennis van standaard Engels, een onaangepast taalregister en zijn plotselinge uitbarstingen van agressie vormen een probleem. Gloria in *Brassed Off*, die switcht tussen twee groepen (middenklasse en arbeidersklasse) heeft door onder andere een aangepast taalgebruik hier minder moeite mee. In *The Full Monty* en *Brassed Off* is de situatie anders. In beide films blijft de toekomst van de protagonisten, na respectievelijk een eenmalige succesvolle stripact en het winnen van een muziekcompetitie, grotendeels in het ongewisse. Hoewel sommige auteurs ook aan deze films een positief resultaat toekennen qua sociale mobiliteit. Ook *Trainspotting* krijgt wel eens het label van een film met een happy-end en een geslaagde poging tot sociale mobiliteit. Maar in *Trainspotting* zijn deze pogingen moreel en wettelijk gezien laakbaar: shopliften, het inspuiten en doorverkopen van drugs en het verraden van vrienden. Het hoofdpersonage Renton doet wel nog een andere poging tot een eervollere vorm van sociale mobiliteit, namelijk door te werken in de vastgoedsector. Toch participeert hij hierna in de verkoop van drugs. Hierbij verradt hij zijn vrienden en gaat een nieuwe toekomst tegemoet. Net zoals in *Brassed Off* en *The Full Monty* is het onduidelijk voor de kijker wat die toekomst gaat inhouden. Wellicht wordt Renton een wereldburger en consument. Maar de laatste beelden en monologen zijn gehuld in een wolk van ironie zodat er ook hier geen zekerheid over bestaat.

In *Trainspotting* wordt de regionale identiteit (het vierde thema en het derde identiteitsaspect, de regionale identiteit) op diverse wijzen in beeld gebracht, met name via het gebruik van streektaal, slangwoorden en opnames ter plaatse. De settings en het taalgebruik (inclusief het gebruik van slang woorden) zijn de laatste restanten van een regionale identiteit. Een sterke groepsbinding en een fanfareband (nog twee andere restanten van een regionale identiteit) zijn immers niet aanwezig in deze film. Die zijn er beide wel in *The Full Monty* en *Brassed Off*. In *Billy Elliot* is er geen fanfareband, wel een groepsbinding (hoewel die meer op de achtergrond van het verhaal staat). Net zoals in *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot*, is de regionale identiteit in *Trainspotting* aan erosie onderhevig, door de sluiting van industrieën en de werkloosheid die ermee gepaard gaat. Specifiek in *Trainspotting* worden drugs (drugs als ultiem consumptieproduct) – en de aidsproblematiek naar de voorgrond geplaatst. Drugs en aids tasten evenzeer de regionale identiteit aan. Ook in *The Full Monty* wordt consumentisme (maar dan van legale goederen zoals reizen en een zonnebank) gehekelde als een eroderende factor.

Qua gehechtheid aan de streek en de oppositie tussen de noordelijke streek en het zuiden van het land, is er een verschil tussen de protagonisten in *Trainspotting*. De meeste personages staan onverschillig tegenover zowel Schotland als de gehele Britse natie. Renton uit zijn ongenoegen over 'Schots zijn'. Naar de Britse natie in zijn geheel gaat evenmin zijn liefde uit. Eerder beschouwt hij zich als een algemene consument en wereldburger, aangezien hij wellicht het consumentisme omarmt op het einde van de film. Alleen het personage Tommy vindt het leuk om Schots te zijn. Maar dit personage krijgt met alle oorzaken van de Schotse erosie te maken, zijnde werkloosheid, drugs en aids en sterft op het einde van de film. In *Brassed Off* is er via de aanwezigheid en de inhoud van monologen een duidelijke vingerwijzing naar het zuiden van het land, meer bepaald het politiek centrum in Londen dat als oorzaak wordt aangeduid van de sociaaleconomische problemen van de protagonisten. Hier is dus de gehechtheid aan de eigen streek groter dan in *Trainspotting*. Na hun bezoek aan de hoofdstad en hun overwinning keren de protagonisten terug naar hun regio in tegenstelling tot Renton en Billy Elliot die er permanent blijven. In *Billy Elliot* is er evenwel een sterkere gehechtheid aan de streek, getuige de subtiele vingerwijzingen richting Londen en de (weliswaar beperkte) groepsbinding in deze film. In *The Full Monty* is de gehechtheid aan de streek groot: de fanfareband, de groepsbinding (iedereen kent mekaar in een grote stad als Sheffield), het taalgebruik en de settings. Deze film bevat als enige film van het corpus ook geen trip naar Londen.

Voor het eerste discours kan besloten worden dat de identiteit van de working-class, voor de drie identiteitsaspecten, binnen iedere film en over de films van het corpus heen, op een gelaagde manier wordt gepresenteerd. Binnen iedere film, met een thema en een bepaald identiteitsaspect zijn diverse kanten en perspectieven afgebeeld. Ook tussen de films zijn er zowel overeenkomsten als verschillen voor wat betreft de display van de weerhouden thema's en de daaraan gekoppelde identiteitsaspecten.

3. Het ideologisch discours in *The Full Monty*, *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *Trainspotting*

Ook voor deze tweede onderzoeksvraag wordt het antwoord voor de vier films overlopen. In de films van het corpus is er een aanwezigheid van zowel een discours als een counterdiscours.

Het discours in *The Full Monty* (concreet een discours met de waarden van New Labour onder Blair), is merkbaar in het initiatief van de working-class mannen die strippers willen worden om erbovenop te geraken. Ook de ambities van de ex-partner van Gaz om hogerop te klimmen en de vrouw van Gerald en haar drang naar consumentisme passen in deze waarden. Maar er is ook een counterdiscours in *The Full Monty* dat op verschillende manieren wordt uitgespeeld. Inhoudelijk is er een counterdiscours in het feit dat het nemen van initiatief leidt tot strippen om te overleven. Maar ook de onzekere toekomst van de strippers en de vermelding van occasioneel zwart werk om rond te kunnen komen zijn uitingen van een counterdiscours. Daarenboven zijn er verwijzingen naar de drukkende sociaaleconomische omstandigheden rondom de protagonisten, het sociaaleconomische beleid van de Britse regering en naar de nefaste bijwerkingen van het consumentisme. Dit is een subtiel counterdiscours via onder andere het gebruik van kadrage (de working-class personages die binnen het frame gedomineerd worden via de muren en balken van de verlaten staalfabriek) en sommige nummers van de soundtrack. Bovendien, via de bruggen die naar de Ealing komedies en het format van de klassieke Hollywoodfilm worden gelegd, zijn er andere perspectieven van waaruit het ideologisch gehalte in *The Full Monty* kan bekeken worden. Succesvolle initiatieven en de handen uit de mouwen steken, komen eveneens voor in diverse Ealing komedies en films met het klassieke Hollywoodformat. *The Full Monty* biedt een evenwichtige mix van mimesis en interpretatie in het display van discours en counterdiscours. Het 'mimesis' gedeelte is te merken aan het sociaalrealisme in *The Full Monty*, in het volgen van meerdere karakters en hun trajecten en in het opnemen op locatie, het gebruik van streekdialect en het gebruik van non-professionele acteurs.⁹⁹²

'Interpretatie' is merkbaar in de soms subtiële stilerings in *The Full Monty*, in de deep focus fotografie, gecombineerd met kadrage waardoor de protagonisten door hun omgeving overschaduw worden en het gebruik van sommige muziektracks zoals 'Deep fried in Kelvin'. Als gevolg van de subtiële stilerings valt deze film (voor een stuk) binnen de conventies van de klassieke Hollywoodfilm. In het volgen van het individuele traject van Gaz, de subjectieve standpunten van Gaz en de weergave van zijn individuele problemen is er in *The Full Monty* een verschuiving naar 'social art cinema' (een mix van sociaalrealisme en 'art cinema') en een display van 'interpretatie'.

In *Brassed Off* is er eveneens een mengeling van een discours en een counterdiscours. Aan de ene kant is er een discours in de waarden van New Labour van Blair. Dit discours verschijnt in het initiatief van de working-class protagonisten om hun weinig rooskleurige situatie een positieve wending te geven via het winnen van een muziekcompetitie, met daarin de triomf van de individuele wil over moeilijke omstandigheden en het overstijgen van klassentegenstellingen. Maar naast de ideologie van New Labour onder Blair is ook de ideologie van de conservatieve regering onder Thatcher relevant, met name in het nemen van initiatieven. Zeker omdat de inhoud van het verhaal terug grijpt naar de sociaaleconomische periode van de regering van Thatcher. Ook de connectie met de Horatio Alger mythe en de inspiratie van de Ealing komedies zijn in *Brassed Off* aanwezig. Specifiek voor deze film zijn er de overeenkomsten met het narratieve format van sommige films van Howard Hawks, in de mannelijke groep (met hun specifieke codes en hun macho gedrag) waardoor andere ideologische perspectieven in aanmerking komen.

⁹⁹² Thompson, "Breaking the Glass Armor," 16-18.

In *Brassed Off* is er in de eerste plaats inhoudelijk gezien een counterdiscours via de monologen in deze film. In deze monologen is het sociaaleconomische beleid van de Britse regering de kop van jut. In het sombere en onzekere einde is er ook een vorm van non-conformisme verweven. Via de vormgeving verschijnt er ook een counterdiscours onder andere door het gebruik van kadrage (de immer aanwezige mijnschachten in het frame, drukkend op de protagonisten), de deep focus fotografie, de parallelmontages en het gebruik van sommige muzikale stukken op de soundtrack.

Brassed Off bevat, naar analogie van de mengeling van stijlen, een mix van mimesis en interpretatie in het display van discours en counterdiscours. Het 'mimesis' gedeelte is te merken aan het sociaalrealisme in *Brassed Off*, in het volgen van verscheidene trajecten (van de working-class protagonisten), maar ook in het opnemen op locatie, met natuurlijk licht en het gebruik van streekdialect.⁹⁹³ Een individueel traject dat gevolgd wordt, zoals in *The Full Monty*, *Billy Elliot* of *Trainspotting*, komt niet voor in *Brassed Off*. Gekoppeld hieraan zijn er ook geen subjectieve standpunten. In die zin is er in *Brassed Off* ook geen beweging naar een 'social art' cinema zoals in *The Full Monty*, *Billy Elliot* en *Trainspotting*. Mimesis is eveneens terug te vinden in deze film via sommige kenmerken van de esthetiek van de televisie. Bijvoorbeeld via de echtelijke ruzies die in beeld worden gebracht en die niet zouden misstaan in een tv-soap. De locaties in deze scènes zijn authentiek, er wordt gebruik gemaakt van een natuurlijke belichting en de acteurs spreken met een regionale tongval. 'Interpretatie' verschijnt in de kenmerken van de esthetiek van het theater (de monologen van Phil en Danny, de kijker als objectieve toeschouwer voor het theaterpodium). Ook in de subtiele stilering in *Brassed Off* is er interpretatie: de deep focus fotografie, de kadrage, en de parallelmontages en het gebruik van sommige tracks, 'Concerto de Aranjuez' en 'Land of Hope and Glory' bijvoorbeeld.

In *Billy Elliot* ziet de maatschappij eruit als een plaats waar mensen op een dynamische en positieve manier initiatief nemen, hun deprimerende situatie achter zich laten en een nieuwe en betere toekomst tegemoet gaan.⁹⁹⁴ Dit zijn waarden conform de ideologie van New Labour. Van de vier films van het corpus, is *Billy Elliot* waarschijnlijk de film die het meest de waarden van New Labour aanhangt. Toch biedt de film een mate van counterdiscours aan: de fictionele toekomst van verscheidene hoofdpersonages is onzeker. Met uitzondering van de toekomst van Billy die hoogstwaarschijnlijk een succesvolle toekomst tegemoet gaat. Net zoals in *The Full Monty* verschijnt dit counterdiscours in *Billy Elliot* vaak via een subtiele stilering en dit via een mix van mimesis en interpretatie en diverse stijlen: de bewegende camera bij de rellen (sociaalrealisme), vader Elliot die in een dialoog zegt dat 'er geen mijnen in Londen zijn', de radio-uitzending met uitspraken van Thatcher, de inclusie van de track 'London Calling', de combinatie van kadrage en camerastandpunten (het realisme van de klassieke Hollywoodfilm) en het volgen van het individuele traject van Billy met inbegrip van subjectieve standpunten (de beweging naar een 'social art' cinema).

Tot slot bevat *Trainspotting* eveneens een mengeling van een discours en een counterdiscours. Het discours in zowel de waarden van de conservatieve regering onder Thatcher als de waarden van New Labour onder Blair, is te zien in het entrepreneurschap van de vriendengroep die samen gaan shopliften en daarna een drugsdeal sluiten in Londen. Of in de ambities van het personage van Diane, die verder wil studeren om hogerop te geraken in de maatschappij. Het initiatief van Renton om zijn vrienden achter te laten en er met het geld vandoor te gaan, en zijn initiatief om een regelrechte consument te worden, passen eveneens in deze waarden. Counterdiscours verschijnt er ook in *Trainspotting*.

⁹⁹³ Hallam and Marshment, *Realism and Popular Cinema*, 196.

⁹⁹⁴ Powrie, "Alternative Heritage," 323.

Entrepreneurschap door een leven van misdaad gaat eigenlijk ook tegen de ideologie van liberalisme en 'Thatcherism' in. Hetzelfde geldt voor het verraad van Renton. Ook de eenheid van een moderne en Britse natie die consumentisme omarmt wordt bekritiseerd in *Trainspotting*. Renton omarmt legaal consumentisme (in plaats van illegale drugsconsumptie) op het eind van de film, maar zijn begeleidende speech hierbij is licht ironisch, alsof het niet zeker is of hij zijn oude leven vaarwel zegt. Verder, met de speech in de Schotse heuvels waarin ook de Engelse natie beledigd wordt en met de ironische montagesequentie van de Londense toeristische trekpleisters in het achterhoofd, lijkt het eerder of Renton een universeel consumentisme aanhangt. Bovendien ligt de klemtoon duidelijk op Renton als protagonist. Ook dit geeft deze film eerder een universeel dan een regionaal of Brits karakter.

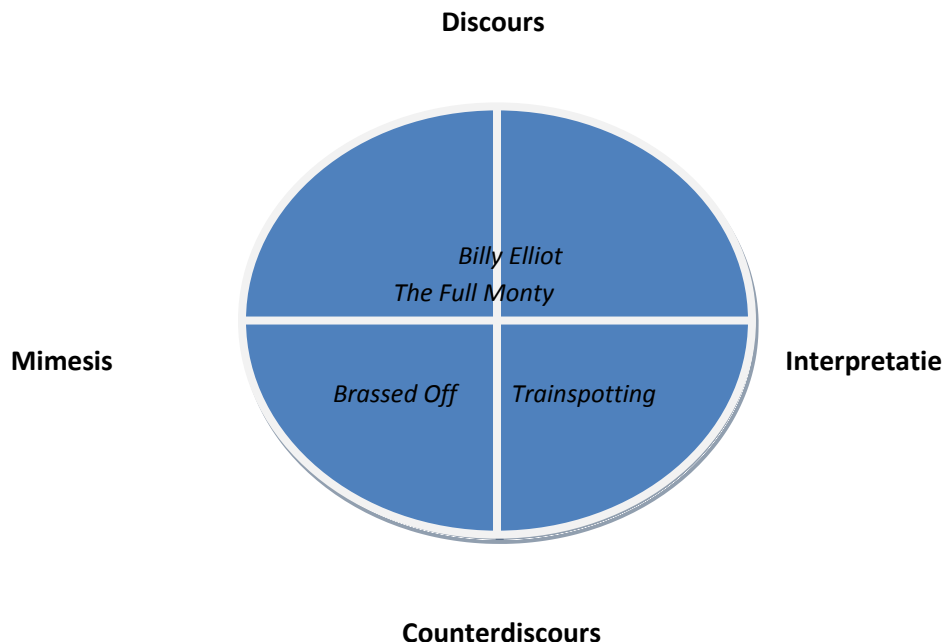
Trainspotting biedt net als de andere films van het corpus een mix van mimesis en interpretatie. In tegenstelling tot *The Full Monty*, *Brassed Off* en zelfs *Billy Elliot* slaat de balans duidelijker door in het voordeel van interpretatie. *Trainspotting* gaat voorbij aan de sociaal-realistische stijl van (bijvoorbeeld) Ken Loach, maar gaat ook voorbij aan de klassieke Hollywood stijl. Van beide stijlen zijn er evenwel elementen terug te vinden. De stilering in *Trainspotting* bouwt verder op de 'social art cinema', ontstaan in de jaren 80 en bevat een gehalte van direct emotioneel realisme (onderhuids realisme via individuele standpunten waardoor een intens effect van inleving en empathie door de kijker kan gerealiseerd worden). In *Trainspotting* is soms ook een overdadige stilering verweven, in de vorm van excess. Excess komt meestal voor in het eerste luik in Schotland, als een overaccentuering van de teloorgang van de Schotse jeugd. Door de aanwezigheid van direct emotioneel realisme en excess, wordt in de film een extra klemtoon gelegd op het personage Renton. Renton die zowel de Schotse, Engelse, Britse als Amerikaanse identiteit verwerpt en een wereldburger wordt.

In de onderstaande figuur wordt de positionering van de weerhouden films op de assen discours/counterdiscours en mimesis/interpretatie visueel weergegeven.

Trainspotting (het verwerpen van waarden komende uit verschillende hoeken, het uitkafferen van zowel Schotten als Engelsen) en *Brassed Off* (de kritische monologen waarin schuldige partijen worden aangewezen en de subtiele stilering) bieden meer counterdiscours aan dan discours (in beide films via het tonen van initiatieven en entrepreneurschap) en bevinden zich dus in de onderste helft. Via de kritieken op zwart werk, het consumentisme, de subtiele stilering en vooral de onzekere toekomst voor de protagonisten, biedt *The Full Monty* meer counterdiscours aan dan *Billy Elliot*. *The Full Monty* bevindt zich evenwel in de bovenste helft van de figuur door de zweem van optimisme, het entrepreneurschap, het overstijgen van tegenstellingen binnen klasse, ras en seksualiteit in de groep en de (weliswaar eenmalige) succesvolle stripact. Bovendien wordt er ook niet expliciet een schuldige aangeduid voor de sociaaleconomische toestand van de protagonisten. *Billy Elliot* doet dit wel, via een subtiele stilering. Bovendien is er voor de familieleden van Billy een onzekere toekomst. Maar daarnaast vertoont *Billy Elliot* entrepreneurschap, zin voor initiatief, het makkelijk overstijgen van weerstanden (homoseksualiteit, ballet als een beroep voor meisjes) en een gesloten einde voor het hoofdpersonage Billy met zijn rooskleurige toekomst. *The Full Monty* en *Billy Elliot* bevinden zich dus meer (hoewel zeker niet volledig) aan de kant van discours. Tegelijk zijn deze films qua financiering het meest gekoppeld aan Hollywood. *The Full Monty* is volledig door Hollywood gefinancierd, *Billy Elliot* gedeeltelijk. Maar deze film is door de aandelen van Universal Studio's in de Britse kant van de financiering meer verbonden met Hollywood dan op het eerste gezicht lijkt. *Brassed Off* is voornamelijk door Britse handen gesponsord en *Trainspotting* volledig (hoewel de marketing van de soundtrack door Hollywood gebeurde). De positionering van *The Full Monty* en *Billy Elliot* aan de kant van het discours wordt door deze sponsoring vanuit Hollywood in een ander licht geplaatst via het format van de klassieke Hollywoodfilm en de Horatio Alger mythe. De regisseurs van *Trainspotting* en *Brassed Off* (en hier ook

de producer) zijn afkomstig uit de arbeidersklasse en waren vertrouwd met de situatie van de working-class protagonisten. Voor de andere films geldt dat niet, hoewel daar sommige van de producers en scenarioschrijvers afkomstig zijn uit de arbeidersklasse. De connectie tussen het uitspelen van discours en counterdiscours en de afkomst van de makers van de films is echter niet zo eenduidig vast te stellen, in vergelijking met de connectie tussen de weergave van discours en counterdiscours en de financiering van de weerhouden films. Wat de as mimesis/interpretatie betreft, bevindt *Trainspotting* zich via de aspecten van 'social art' cinema, direct emotioneel realisme en excess voornamelijk aan de interpretatiekant. *Brassed Off* aan de mimesis kant omwille van de soms anonieme stijl, de invloeden vanuit het format van tv-soaps en het sociaalrealisme. Bovendien is er het ontbreken van een beweging naar 'social art' cinema. Iets gelijkaardigs geldt voor *The Full Monty* waar er eveneens een anonieme stijl is, met trekken van sociaalrealisme (de meerdere trajecten, non-professionele acteurs, de opnames op locatie). Maar hier is er een individueel traject dat er uit springt, met daarbij de subjectieve standpunten van dit individuele traject, zodat *The Full Monty* zich iets meer naar rechts beweegt op de figuur. *Billy Elliot* situeert zich nog meer naar rechts omwille van de sterkere beklemtoning van het individuele traject van Billy, met daarbij het visualiseren van individuele standpunten en scènes van fantasie (een nog grotere beweging naar 'social art' cinema dan in *The Full Monty*). Maar deze subjectieve standpunten en scènes van fantasie zijn niet van die orde als in *Trainspotting*, vandaar dat *Billy Elliot* zich tussen *The Full Monty* en *Trainspotting* bevindt op de as mimesis/interpretatie.

Gebaseerd op recensies en besprekingen in boeken, zouden de meeste auteurs *Trainspotting* eerder rechtsboven op figuur 2 positioneren in plaats van rechts beneden. De andere drie films zouden dan samen linksboven geplaatst worden. In dit onderzoek komt er dus een andere situering van deze drie films naar voren. Ze worden van mekaar losgekoppeld en staan niet linksboven in de figuur.



Figuur 2: Positionering van de weerhouden films op de assen discours/counterdiscours en mimesis/interpretatie.

4. Het intermediaal discours in *The Full Monty*, *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *Trainspotting*

In *The Full Monty* zijn de intermediale linken vrij divers. Er zijn de linken met Hollywoodfilms als *The Usual Suspects*, *Flashdance* en *Saturday Night Fever*. Met de twee laatste films deelt *The Full Monty* de poging tot sociale mobiliteit via muziek en dans. Optimistische eindscènes zoals in *Flashdance* en *Saturday Night Fever* heeft *The Full Monty* evenwel niet, ondanks het feit dat deze film door dezelfde Hollywood studio is gefinancierd als *Flashdance* en dat beide films eindigen in een freeze frame. Met *The Usual Suspects* deelt *The Full Monty* de volledige mannelijke samenstelling van de groep.

Met de films *The Commitments*, *Raining Stones* en *Ladri di Biciclette* zijn er ook intermediale verbanden. Met deze drie films heeft *The Full Monty* het onzekere einde en de onzekere toekomst van de protagonisten gemeenschappelijk. Met *Raining Stones* en *Ladri di Biciclette* is er de overeenkomst van een vader die alles wil doen om voor zijn kind te zorgen. De verwijzingen naar *Peeping Tom* en *O Dreamland* sluiten hier bij aan; de onzekere toekomst van de working-class mannen wordt gecontrasteerd, via het subjectieve standpunt van Gaz, met diens vaststelling dat vrouwen hun domeinen hebben overgenomen en succesvol zijn in hun werk. In deze intermediale linken is het thema van 'gender relations' en het uitspelen van dit thema in *The Full Monty* herkenbaar in het initiatief nemen van de working-class mannen en het positivisme in de koppelingen naar *Flashdance* en *Saturday Night Fever*. Het counterdiscours (de subtiele kritieken op het sociaaleconomische beleid van de Britse regering en het onzekere einde) is in deze film verweven via de verwijzingen naar *Raining Stones*, *Ladri di Biciclette*, *Peeping Tom* en *O Dreamland*.

De intermediale verwijzingen in *Brassed Off* slaan niet allemaal op het thema van de samenstelling van de working-class. De koppelingen met *Flashdance*, met de figuren van Fast Eddie Felson en John Lennon hebben eerder te maken met de verwijzing naar de tragische elementen in *Brassed Off*. De verwijzingen naar *Flashdance* zijn wel voor een deel gekoppeld met de samenstelling van de working-class; Gloria die als lid van de middenklasse alle verdachtmakingen over haar relatie met het management van zich afschudt door een zin te citeren uit *Flashdance*. Met het verwerpen van een happy-end is er in *Brassed Off* evenwel een groot verschil met *Flashdance*. De overige verwijzingen (waaronder die naar *Wall Street*, *Glengarry Glen Ross*, *Shipyard Sally*, *Sing As We Go*, *The Man in the White Suit* en *I'm Allright Jack*) hebben een grotere connectie met het analysethema. In deze films (en *Brassed Off*), worden de relaties tussen werknemers, vakbonden en het management van de fabrieken bestudeerd. Zowel in *Wall Street*, *Glengarry Glen Ross* als *Brassed Off* is er een tussenpersoon vanuit het management in de working-class groep. In tegenstelling tot de andere vermelde films ontbreekt zowel in *Glengarry Glen Ross* als *Brassed Off* een positief einde. Het verschil tussen de Amerikaanse en de Britse films in de bovenstaande opsomming is dat in de Amerikaanse films het enkele alleenstaande individuen zijn die met een beschuldigende vinger worden gewezen. In de Britse films is eerder 'het systeem' (oftewel het bedrijfsleven en de centrale politieke autoriteiten) de grote schuldige.

Voor het intermediaal discours in *Billy Elliot*, kan er besloten worden dat sommige intermediale referenties sterker zijn gekoppeld aan het thema van sociale mobiliteit dan andere. Sommige intermediale linken hebben betrekking op een traject richting glamour en glitter en een betere toekomst. De verwijzingen naar 'Het Zwanenmeer', Fred Astaire, Gene Kelly, films met het 'Pygmalion effect' en 'Coming of Age' films passen hierin. De intermediale verwijzingen naar *Kes* en *Battleship Potemkin* zijn gerelateerd aan het in kaart brengen van de sociaaleconomische achtergrond van het traject van Billy en de ideologische waarden vervat in *Billy Elliot*. De intermediale verwijzingen naar beide films duiden op een subtiel counterdiscours in *Billy Elliot*. Een counterdiscours tegen zowel de

ideologische waarden van de conservatieve regeringen onder Thatcher en Major als de New Labour regering onder Blair.

De intermediale link in *Trainspotting* verwijzen vaak naar drugs en misdaad. Zo is er met name het thema van escapisme via drugs en misdaad, in de link met *A Clockwork Orange* waarin de protagonist gewelddaden pleegt onder invloed van drugs en in de link met Iggy Pop die in zijn leven met verscheidene drugsverslavingen werd geconfronteerd. Idem voor de koppeling met de kameleonartiest David Bowie waarbij de verwijzing naar Bowie de verandering van Renton van een Schot naar een wereldburger benadrukt. Voor het thema van regionalisme zijn deze linkjes belangrijk. Drugs zijn namelijk een van de oorzaken van een uitgeholde Schotse cultuur. In het licht van regionalisme en het verdwijnen van een regionale cultuur passen ook de verbanden met voetbal (als een wegdeemsterende sport) en The Beatles (het feit dat er vele ruzies zijn in de vriendengroep). Ook het ontbreken van de 'wandeling langs het kanaal' in Edinburgh en het ontbreken van de 'Long Shots of Our Town from That Hill' duiden op de erosie van de regionale identiteit in *Trainspotting*.

In de vier films zijn er dus verscheidene intermediale linkjes (zowel impliciet als expliciet) waarbij *Billy Elliot* en *Trainspotting* ook heteromediale verbanden leggen (naar muziek en – in het geval van *Trainspotting* - schilderkunst). *Trainspotting* spant evenwel de kroon in het aantal verwijzingen, ook in het aantal heteromediale verwijzingen. Dit bevestigt de mate van excess in deze film en de positionering aan de interpretatiekant van figuur 2. Verder valt het op dat drie intermediale verbanden, namelijk die naar *Flashdance*, *The Hustler* en John Lennon meerdere keren voorkomen; *Flashdance* in *The Full Monty*, *Brassed Off* en *Billy Elliot*. *The Hustler* in *Brassed Off* en *Trainspotting*. John Lennon in *Brassed Off* (eerder in de periode van zijn solocarrière) en *Trainspotting* (als lid van The Beatles). De verwijzing naar *Flashdance* in *Billy Elliot* heeft te maken met de succesvolle promotie van Billy via dans en muziek, vastgelegd in een freeze frame. In die zin staan de verwijzingen naar *Flashdance* in *The Full Monty* en *Brassed Off* hier haaks op, met de onzekere toekomst van de protagonisten. De verwijzingen naar *The Hustler* in *Brassed Off* en *Trainspotting* hebben betrekking op de tragische aspecten van het personage 'Fast Eddie' Felson in *The Hustler*: 'Fast Eddie', de 'loser' met zijn dubieuze persoonlijkheid. De referenties aan John Lennon hebben te maken met gevoelens van onrechtvaardigheid (*Brassed Off*) en het versplinteren van een hechte vriendengroep (*Trainspotting*). De intermediale linkjes bevestigen ook de mate van discours en counterdiscours, zoals beschreven in het tweede discours. In *Billy Elliot* is de referentie aan *Flashdance* gekoppeld aan een discours, maar de referentie aan *Battleship Potemkin* aan een counterdiscours. In *The Full Monty* verwijzen de referenties naar *Saturday Night Fever* en *Flashdance* ten dele aan een discours; het niet bij de pakken neerzitten en het tonen van initiatief via muziek en dans. Tegelijk zitten in deze referenties ook een counterdiscours, namelijk in het ontbreken van een happy-end. De verwijzingen in *Brassed Off* en *Trainspotting* weerspiegelen nagenoeg allemaal een counterdiscours in deze films waarmee deze films hun positionering in figuur 2 bevestigen.

Besluit

De films van het corpus geven een complex en genuanceerd beeld weer van de working-class. Het beeld dat uit de geraadpleegde literatuur komt over de films van het corpus is vaak ongenuanceerd en dit zowel qua inhoud - soms hebben deze films geen politiek karakter en wanneer sommige auteurs toch een politiek gehalte ontwaren, volgen de films volgens hen eenzijdig de waarden van New Labour onder Blair – als qua vormgeving. Ofwel zijn ze heel gestileerd (*Billy Elliot* en *Trainspotting*) ofwel hebben ze een anonieme stijl (*The Full Monty* en *Brassed Off*). De interactie van deze films met de sociaaleconomische context (zowel van het verhaal, als ten tijde van de productie) is heel wat actiever dan op het eerste gezicht lijkt. Bovendien, in hun stem in het maatschappelijk debat over de working-class, vertonen deze films een caleidoscopisch beeld qua ingebedde ideologieën en qua vormgeving. De diverse verwijzingen binnen iedere film naar gelijkaardige inhouden en/of personages in andere media en naar andere (working-class) films versterken op hun beurt dit caleidoscopisch beeld. Door een genuanceerder beeld te geven van deze films en hun weergave van de working-class is er in dit onderzoek een meerwaarde ten aanzien van de bestaande literatuur over *The Full Monty*, *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *Trainspotting*. De identiteit van de working-class protagonisten in *The Full Monty*, *Brassed Off*, *Billy Elliot* en *Trainspotting* is gelaagd. Dit geldt zowel voor de man/vrouw relaties en de vorming van hun identiteit als working-class man of working-class vrouw, als voor de sociale identiteit en de regionale identiteit van de working-class protagonisten. De vier films reflecteren ten dele de sociaaleconomische context van de periode waarin ze zijn gemaakt. Idem voor de reflectie van de sociaaleconomische context van de periode van het verhaal. Voor een stuk volgt ieder van de films (de ene film al meer dan de andere) de ideologische waarden van de beleidsmakers van deze periode of de ideologische waarden vervat in andere (working-class) films. Tegelijk geven deze films echter (kritische) commentaar op deze waarden. Zoals geanalyseerd in deel 2, blijft de maatschappelijke visie in de vier films veelal bij commentaar steken. Een alternatieve visie over hoe de maatschappij (specifiek voor de working-class) dan wel moet georganiseerd worden, is nauwelijks aanwezig. In *The Full Monty* is er de vermelding van occasioneel zwart werk, maar hoe het verder moet met de protagonisten, is niet duidelijk. In *Brassed Off* sluimert er de reactionaire visie dat de steenkoolmijnen in een overhaaste beslissing te snel zijn gesloten en dat er misschien moet worden teruggegrepen naar deze vorm van energievoorziening. *Billy Elliot* bevat helemaal geen alternatief; het hoofdpersonage is succesvol in zijn poging tot sociale mobiliteit, de toekomst van de andere personages blijft echter onzeker. In *Trainspotting* wordt zowel de Schotse als de Engelse identiteit verworpen. Het mogelijke alternatief is het wereldburgerschap en het universele consumentisme. Een alternatief is misschien nauwelijks aanwezig in de vier films, maar dit wil niet zeggen dat de films geen kritische commentaar bevatten en de gangbare retoriek gewoon volgen. De weergave van deze mate van discours/counterdiscours gebeurt ook niet via een bepaalde stijl en zeker niet uitsluitend via een anonieme stijl. Binnen iedere film en zeker over de films heen is er een heel scala van stijkenmerken, komende uit diverse hoeken: sociaal realisme, het realisme van de klassieke Hollywoodfilm, direct emotioneel realisme, 'social art' cinema, excess en de esthetiek van de televisie en het theater. Tot slot, in de interactie tussen de vier films en de maatschappelijke context, spelen ook de intermediale koppelingen een rol. Deze koppelingen bevestigen soms de mate van discours, soms de mate van counterdiscours in de vier films.

English Abstract

From discourse to counter-discourse: a thematic and stylistic analysis of four British working-class films (1995 – 2000). *Trainspotting* (1996), *Brassed Off* (1996), *The Full Monty* (1997), *Billy Elliot* (2000).

This research focusses on the representation of the working-class in four British working-class films: *Trainspotting* (1996), *Brassed Off* (1996), *The Full Monty* (1997), *Billy Elliot* (2000). Working-class films produced between 1995 and 2000 do not constitute a particular genre, but are focused on the social context of the working-class, the consequences of this context on the psychological condition of the workers and on the regional identity of the working-class. Particularly this research wants to deepen the discussion about these four films. Previous research has been mainly narrow, focusing on the visual surface of these films. This dissertation offers a unique analysis model combining a thematic approach with a triple discourse. The themes in this thematic approach are: gender relations (analyzed in *The Full Monty*); the consistency of the working-class (*Brassed Off*); social mobility (*Billy Elliot*); and regionalism (*Trainspotting*). The first discourse is filmic, exploring which identity (connected to the four themes) of the working-class is present in the four films: an identity as a working-class man or woman, a social identity and a regional identity. The second discourse is ideological: do the four films show traces of a discourse or a counter-discourse? Do the films offer an opinion about the working-class that is similar to a political and sociological discourse about social mobility for instance or do the films offer a counter-discourse? Through which style-elements is this measure of discourse and counter-discourse displayed? The third discourse is one of intermediality: are there any references in *Trainspotting*, *Brassed Off*, *The Full Monty* and *Billy Elliot* to other working-class films or working-class literature for instance? What is the added value of these references to the four discussed themes? This research finds that -- contrary to most opinions about these films in existing literature -- the four films offer a very nuanced and detailed image of the working-class, with each film offering a balanced mixture of discourse and counter-discourse. This measure of discourse and counter-discourse is compared to the ideological discourse of the conservative governments of Thatcher and Major and the New Labour government of Tony Blair. Additionally, these films offer this mix of discourse and counter-discourse with an equally balanced mixture of different visual styles: from social realism, classical Hollywood formats to 'social art' cinema and excess. Building further, each film's numerous intermedial references to other working-class films, fiction and popular music deepen the measure of discourse and counter-discourse they provide.

Résumé Français

De discours à contre-discours: une analyse thématique et stylistique de quatre films Britanniques concernant la classe ouvrière (1995 – 2000). *Trainspotting* (1996), *Brassed Off* (1996), *The Full Monty* (1997), *Billy Elliot* (2000).

L'objectif de cette recherche est d'élargir la discussion concernant la représentation des ouvriers et ouvrières dans le cinéma Britannique. Particulièrement dans les quatre films suivant: *Trainspotting*, *Brassed Off*, *The Full Monty* et *Billy Elliot*. Dans la littérature académique, l'analyse de ces quatre films est très superficielle. La plupart de ces analyses observent seulement le caractère audiovisuel. Dans cette recherche il y a un accent sur une analyse thématique. Les quatre thèmes sont: les relations hommes femmes, la constitution de la classe ouvrière, la mobilité sociale et le régionalisme. Les relations hommes femmes sont analysées dans *The Full Monty*, la constitution de la classe ouvrière dans *Brassed Off*, la mobilité sociale dans *Billy Elliot* et le régionalisme dans *Trainspotting*. De plus, dans cette recherche chaque film présente un triple discours: le premier discours est un discours cinématographique sur la représentation de la classe ouvrière. Le deuxième discours est un discours idéologique. Le troisième discours est un discours intermédiaire. Le premier discours est relatif aux quatre thèmes. Quelle est l'identité des ouvriers et ouvrières dans les quatre films: une identité comme homme et femme (relations hommes femmes), une identité sociale (la constitution de la classe ouvrière et la mobilité sociale) et une identité régionale (le régionalisme). Le deuxième discours est un discours idéologique: est-ce qu'il y a un discours ou un contre-discours dans les quatre films? Les autres participants dans ce débat sont les gouvernements conservateurs de Margareth Thatcher et John Major et le gouvernement travailliste de Tony Blair. Avec quelles caractéristiques stylistiques et audiovisuelles, les quatre films présentent-ils cette mesure de discours ou contre-discours? Dans le troisième discours on pose la question concernant la présence de l'intermédialité dans les quatre films. Y a-t-il des références à d'autres films Britanniques ou Américains concernant la classe ouvrière? Et celles-ci offrent-elles une plus-value concernant le thème analysé? Les résultats de cette recherche montrent que les quatre films présentent une image nuancée de la classe ouvrière. Chaque film contient un mélange équilibré de discours et contre-discours avec les idéologies des gouvernements conservateurs et travailliste de Tony Blair. Ce mélange est présenté avec une variation d'éléments stylistiques: on peut trouver dans les films des traces du format classique d'Hollywood, des traces du réalisme-social, 'social-art' cinéma et même quelques traces d'excès. Les références (parfois à des films Britanniques ou Américains, parfois à des chansons concernant la classe ouvrière) confirment la mesure de discours ou contre-discours dans les quatre films. Ainsi ces références offrent une plus-value concernant le thème analysé.

Filmografie

The Full Monty

Groot-Brittannië, 1997

Regie: Peter Cattaneo

Scenario: Simon Beaufoy

Camera: John De Borman

Montage: David Freeman, Nick Moore

Muziek: soundtrack, gecompileerd uit bestaande nummers (onder andere Tom Jones, Hot Chocolate, Sister Sledge en Donna Summer)

Voornaamste acteurs: Robert Carlyle (Gaz), Tom Wilkinson (Gerald), Mark Addy (Dave), Paul Barber (Horse), Hugo Speer (Guy), Steve Huison (Lomper), William Snape (Nathan), Lesley Sharp (Jean), Emily Woof (Mandy)

Duur: 88 minuten

Kleur

Brassed Off

Groot-Brittannië, 1996

Regie: Mark Herman

Scenario: Mark Herman

Camera: Andy Collins

Montage: Michael Ellis

Muziek: Trevor Jones, fanfaremuziek uitgevoerd door 'The Grimethorpe Colliery Band'

Voornaamste acteurs: Pete Postlethwaite (Danny), Tata Fitzgerald (Gloria), Ewan McGregor (Andy), Stephen Tompkinson (Phil), Jim Carter (Harry), Philip Jackson (Jim), Peter Martin (Ernie), Sue Johnston (Vera), Mary Healy (Ida), Melanie Hill (Sandra)

Duur: 103 minuten

Kleur

Billy Elliot

Groot-Brittannië, 2000

Regie: Stephen Daldry

Scenario: Lee Hall

Camera: Brian Tufano

Montage: John Wilson

Muziek: Stephen Warbeck

Voornaamste acteurs: Julie Walters (Mrs. Wilkinson), Jamie Bell (Billy Elliot), Gary Lewis (Jackie Elliot), Jamie Draven (Tony Elliot), Jean Heywood (de grootmoeder)

Duur: 106 minuten

Kleur

Trainspotting

Groot-Brittannië, 1996

Regie: Danny Boyle

Scenario: John Hodge (gebaseerd op het boek 'Trainspotting' van Irvine Welsh)

Camera: Brian Tufano

Montage: Masahiro Hirakubo

Muziek: soundtrack, gecompileerd uit bestaande nummers (onder andere Iggy Pop, Lou Reed, Brian Eno, Leftfield, Pulp, Blur en Underworld)

Voornaamste acteurs: Ewan McGregor (Renton), Ewen Bremner (Spud), Jonny Lee Miller (Sick Boy), Kevin McKidd (Tommy), Robert Carlyle (Begbie), Kelly Macdonald (Diane), Peter Mullan (Swanney)

Duur: 89 minuten

Kleur

Afbeeldingen

Afbeelding 1: De openingsfilm in <i>The Full Monty</i>	83
Afbeelding 2: Contrasten tussen woningen van de arbeidersklasse en de middenklasse	89
Afbeelding 3: Een bekend working-class koppel, Andy Capp en zijn vrouw Florrie Capp	97
Afbeelding 4: De underdog positie van Dave	117
Afbeelding 5: De working-class protagonist ingesloten door zijn omgeving	119
Afbeelding 6: Wandelingen langs het kanaal	119
Afbeelding 7: Sheffield from the hill, panoramische shots geleend van de New Wave cyclus	117
Afbeelding 8: De camera beweegt over het publiek, op de tonen van 'Deep fried in Kelvin' van Pulp	120
Afbeelding 9: Industrieel verval geheeld op de tonen van 'Je t'aime...moi non plus'	123
Afbeelding 10: De gevarieerde line-up in <i>The Usual Suspects</i>	130
Afbeelding 11: 'Getting a Show on the Road' in <i>The Commitments</i>	131
Afbeelding 12: De toekomstige strippers bekijken het inspirerende voorbeeld van <i>Flashdance</i>	132
Afbeelding 13: Het dochttertje in <i>Raining Stones</i>	134
Afbeelding 14: De vader en zijn zoontje piekerend over wat de toekomst gaat brengen in <i>Ladri di Biciclette</i>	135
Afbeelding 15: Stilering en usurpatie	136
Afbeelding 16: Een shot uit <i>O Dreamland</i>	137
Afbeelding 17: De samenstelling van de working-class in <i>Brassed Off</i>	143
Afbeelding 18: Vader en zoon kijken (letterlijk) weg van de 'sociale ellende' achter hen in <i>Brassed Off</i>	145
Afbeelding 19: De band voor en na hun concert in Royal Albert Hall	150
Afbeelding 20: Het standbeeld voor het TUC in Londen	154
Afbeelding 21: Een middle-class vrouw tussen mannen: Gloria als lid van de band	154
Afbeelding 22: Een zeldzaam beeld in <i>Trainspotting</i> : een dansend lesbisch koppel	155
Afbeelding 23: De working-class man in de jaren 90	156
Afbeelding 24: Vrouwen verwijten mannen dat ze te weinig lef en moed hebben	156
Afbeelding 25: Albert Finney als het symbool voor stoere en viriele working-class mannelijkheid	157
Afbeelding 26: Beelden van mannelijk werk die onder de grond in <i>Brassed Off</i>	159
Afbeelding 27: Een andere titel voor <i>Brassed Off</i> , in Italië	167
Afbeelding 28: Een 'Our Town from the Hill' shot waarin kadrage en herhaling belangrijk zijn	170
Afbeelding 29: Letterlijk een schaduw over de arbeidersbuurt	172
Afbeelding 30: De groep muzikanten overdonderd door de mijnschachten die in vele frames op de achtergrond staan	172
Afbeelding 31: De mijnschacht op een wandtapijt achter Danny die de band dirigeert	173
Afbeelding 32: Kadrage en deep focus in <i>Brassed Off</i>	173

Afbeelding 33: Een scène uit een tv-soap	178
Afbeelding 34: Paul Newman als 'Fast Eddie' Felson, in <i>The Hustler</i>	182
Afbeelding 35: Alec Baldwin als de genadeloze corporate manager	183
Afbeelding 36: Al zingend op weg naar het werk. Gracie Fields op kop, in <i>Sing As We Go</i>	184
Afbeelding 37: Peter Sellars in <i>I'm Allright Jack</i>	185
Afbeelding 38: Billy al dansend op weg naar een betere toekomst, in <i>Billy Elliot</i>	191
Afbeelding 39: Billy verlaat de boksring en danst ballet	195
Afbeelding 40: Travestie en homoseksualiteit in <i>Billy Elliot</i>	197
Afbeelding 41: Een screenshot uit <i>Miracolo a Milano</i> van Vittorio De Sica uit 1951	215
Afbeelding 42: Billy danst nietig tegen een vergrote achtergrond, in slow motion en op muziek van T-Rex	216
Afbeelding 43: De volwassen Billy in een freeze frame	216
Afbeelding 44: Licht en donkerschakeringen in <i>Billy Elliot</i>	217
Afbeelding 45: Kadrage beklemtoont het vertrek - en eindpunt van de odyssee van Billy	219
Afbeelding 46: Billy en zijn grootmoeder met de politie op de achtergrond	219
Afbeelding 47: Marc Bolan als leidmotief voor Billy Elliot	221
Afbeelding 48: In een close up en een beklemmende kadrage bemerkt de kijker de vader van Billy	223
Afbeelding 49: Billy fantaseert dat zijn overleden moeder tegenover hem staat in de keuken	223
Afbeelding 50: Terneergeslagen arbeiders betreden de lift in de fabriek in <i>Metropolis</i> (1927)	226
Afbeelding 51: Michael Cain geeft lessen aan Rita (Julie Walters) in <i>Educating Rita</i>	228
Afbeelding 52: Debbie en Billy in een gesprek	229
Afbeelding 53: Billy opent de brief waarin staat of hij al dan niet is toegelaten tot de balletschool in Londen	229
Afbeelding 54: Billy overlegt met mevrouw Wilkinson, die het verhaal vertelt van 'Het Zwanenmeer'	230
Afbeelding 55 :Een working-class jongen in Schotland, in <i>My Childhood</i>	232
Afbeelding 56: Kinderen en hun fantasieën in <i>El Espíritu de la colmena</i>	233
Afbeelding 57: Billy Kasper vindt verlichting van zijn problemen in het africhten van een valk in <i>Kes</i>	235
Afbeelding 58: Achtervolgd door troepen van de tsaar dalen de burgers van Odessa de trappen af links in <i>Battleship Potemkin</i>	238
Afbeelding 59: De laarzen van de soldaten die de trappen van Odessa afdalen in <i>Battleship Potemkin</i>	238
Afbeelding 60: <i>Trainspotting</i> : een idyllische trip naar de Schotse heuvels?	245
Afbeelding 61: De idylle doorprikt	245
Afbeelding 62: De speciale openingcredits van <i>Trainspotting</i>	252
Afbeelding 63: De working-class woningen in de grote woonblokken versus de huizen in de wijken van de middenklasse	256

Afbeelding 64: Renton over de Thames, lachend zijn toekomst als consument tegemoet	267
Afbeelding 65: Marketing voor <i>Trainspotting</i> , een promotieposter met een sneer naar Hollywood	274
Afbeelding 66: Een van de freeze frames in <i>Trainspotting</i>	276
Afbeelding 67: De verschillende ego's – vriend en verrader - in Renton	278
Afbeelding 68: Een half subjectief standpunt	281
Afbeelding 69: Renton zakt letterlijk weg in de vergetelheid	282
Afbeelding 70: Het appartement van 'Mother Superior'	283
Afbeelding 71: Lenzen portretteren Spud op een verre afstand van mogelijk werk	283
Afbeelding 72: Renton verraadt zijn vrienden	284
Afbeelding 73: De narratieve lijn stopgezet via een freeze frame en een inventieve montage	284
Afbeelding 74: Fantasie in <i>Trainspotting</i>	290
Afbeelding 75: Renton doorbreekt de 'Fourth Wall'	292
Afbeelding 76: Excess in <i>Trainspotting</i> . Renton duikt in het 'vreselijkste toilet in Schotland'	295
Afbeelding 77: <i>A Clockwork Orange</i> (1971) en <i>Trainspotting</i> (1995). Moloko en Voloko	297
Afbeelding 78: Voor een deel 'reality' en voor een deel fantasie	300
Afbeelding 79: De gevangenis van Renton in het appartement van de drugsubcultuur	300
Afbeelding 80: Geïnspireerd door Mondriaan	301
Afbeelding 81: Iggy Pop, een icoon voor Renton & co	301
Afbeelding 82: <i>A Hard Day's Night</i> en <i>Trainspotting</i>	304
Afbeelding 83: De albumcover van 'Abbey Road'	304
Afbeelding 84: <i>Le Sang d'un Poète</i> en <i>Trainspotting</i>	305
Afbeelding 85: Het kind (en de duivel) dat haar hoofd 360° draait, in <i>The Exorcist</i>	305

Figuren

Figuur 1: Grafische weergave van de mogelijke positionering van de weerhouden films op de assen discours/counterdiscours en mimesis/interpretatie	69
Figuur 2: Positionering van de weerhouden films op de assen discours/counterdiscours en mimesis/interpretatie	321

Tabellen

Tabel 1: Overzicht van tien Britse working-class films naar box office succes in het Verenigd Koninkrijk en wereldwijd	27
Tabel 2: De opdeling van <i>Trainspotting</i> in sequenties	277

Bibliografie

- Abercrombie, Nicholas, and Alan Warde. *Contemporary British Society*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- Aitken, Ian. "The British Documentary Movement." In *The British cinema book*, edited by Robert Murphy, 58-67. London: BFI Publishing, 1997.
- Allon, Yoram. *Contemporary British and Irish Film Directors: A Wallflower Critical Guide*. London: Wallflower Press, 2001.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Anderson, Margareth L., and Howard F. Taylor. *Sociology: The Essentials*. Belmont: Wadsworth, 2009.
- Andrews, Nigel. "Where There's Muck There's Mush." *Financial Times*, 31 oktober 1996.
- . "A Cliché From the Grim North." *Financial Times*, 28 september 2000.
- Ansen, David. "Billy Elliot." *Society & The Arts*, 1 januari 2001.
- Auty, Martin, and Roddick, Nick, eds. *British Cinema Now*. London: BFI, 1985.
- Armes, Roy. *A Critical History of British Cinema*, New York, Oxford University Press, 1978.
- Aufderheide, Patricia. *Daily Planet: A critic on the Capitalist Culture Beat*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Awan, Fatimah. *Young People, Identity and the Media*, Westminster: University of Westminster, 2008.
- Balchin, Paul N. *Housing Policy: An Introduction*. London: Routledge, 2004.
- Balthazar, Nick. "Een hel van een roes." *DS Magazine*, 6 september 1996.
- Barber, Susan. "Insurmountable Difficulties and Moments of Ecstasy: Crossing Class, Ethnic, and Sexual Barriers in the Films of Stephen Frears." In *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, edited by Lester Friedman, 221-236. London: UCL Press, 1993.
- Barnes, John. *Pioneers of the British Film, 1898: The Rise of the Photoplay*. London: Bishopsgate press, 1983.
- Barr, Charles. *Ealing Studio's*. London: Cameron and Tayleur, 1977.
- Barrow, Sarah, and John White, eds. *Fifty Key British Films*. New York: Routledge, 2008.
- Baxter, John. *An Appalling Talent: Ken Russell*. London: Joseph, 1973.
- BBC 4. *The Good Father, Documentary*. London: BBC television, 2010.

- Benarde, Scott R. *Stars of David: Rock 'n' Roll's Jewish Stories*. Lebanon: University Press of New England, 2003.
- Benshoff, Harry M., and Sean Griffin. *America on Film, Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. West Sussex: Blackwell Publishing, 2009.
- Benson, John. *The Working Class in Britain 1850-1939*. London: Longman, 1989.
- Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*. Translated by Mary Elizabeth Meek. Coral Gables: University of Miami Press, 1971.
- Bernstein, Basil B. *Class, Codes and Control, Vol. 1: Theoretical Studies Towards a Sociology of Language*. London: Routledge, 1971.
- Bernstein, Richard J. "Social Theory as Critique." In: *Social Theory of Modern Societies: Anthony Giddens and His Critics*, edited by David Held, and John B. Thompson, 19-33. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Beynon, Huw, and Sheila Rowbotham. "Handing on Histories." In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, edited by Huw Beynon, and Sheila Rowbotham, 2-25. London: Rivers Oram Press, 2001.
- Beynon, Huw. "Images of Labour/Images of Class." In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, edited by Huw Beynon, and Sheila Rowbotham, 25-41. London: Rivers Oram Press, 2001.
- . "Our Friends in the North." In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, edited by Huw Beynon, and Sheila Rowbotham, 221-228. London: Rivers Oram Press, 2001.
- Beynon, John. *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open University Press, 2002.
- Blackburn, Robert M., and Michael Mann. *The Working Class in the Labour Market*. Handmills: MacMillan, 1987.
- Blandford, Stephen. *Film, Drama and the Breakup of Britain*. Chicago: Intellect Books, 2007.
- Blaney, John. *John Lennon: Listen to His Book*. Guildford: Biddles Ltd, 2005.
- Bohne, Luciana. "Modern British cinema." *Film criticism*, no. 15 (1990): 90-91.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It*. London: University of California Press, 2006.
- Bordwell, David J., Janet K. Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film, Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art*. New York: Mc Graw-Hill, 1993.

- Bosmans, Martijn. "A Clockwork Orange. Kubricks vormgeving van een perverse maatschappij." *CineMagie* 278, no. 2 (2012): 74-82.
- Bourdieu, Pierre. *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, gekozen door Dick Pels. Amsterdam: Van Gennep, 1989.
- Bourke, Joanna. *Working-Class in Britain 1890-1960: Gender, Class and Ethnicity*. London: Routledge, 1993.
- Bradshaw, Peter. "A Pirouette Through History's Picket Lines." *Guardian Weekly*, 5 oktober 2000.
- Branston, Gill, and Roy Stafford. *The Media Student's Book*. London: Routledge, 2003.
- Brooks, Xan. "Billy Elliot Brings Hollywood to Britain." *The Guardian*, 28 september 2000.
- Brown, Geoff. "Something For Everyone: British Film Culture in the 1990s." In *British Cinema of the 90s*, edited by Robert Murphy, 27-36. London: BFI Publishing, 2000.
- Browne, Ken. *An Introduction to Sociology*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Burnett, John. *Annals of Labour: Autobiographies of British Working Class People, 1820-1920*. Bloomington: Indiana University Press, 1974.
- Burton, Alan, and Tim O' Sullivan. *The Cinema of Basil Dearden and Michael Relph*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Butler, Tim, and Paul Watt. *Understanding Social Inequality*. London, SAGE Publications Ltd, 2007.
- Butstraen, Raf. "Brassband als barometer van gemeenschapsgevoel." *De Standaard*, 22 oktober 1997.
- Cadé, Michel. *L'Écran bleu: la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2000.
- Calcutt, Andrew. *British Cult: An a-z of British Pop Culture*. London: Contemporary Books, 2001.
- Cardullo, Bert. "Fiction into Film, or Bringing Welsh into Boyle." *Literature/Film Quarterly* 25, no. 3 (1997): 158-162.
- Channel Four. *Press Release Brassed Off*. London: Channel Four, 1996.
- . *Press Release Trainspotting*. London: Channel Four, 1996.
- Chatman, Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film*. Cornell: Cornell University Press, 1980.
- Christensen, Terry. *Reel politics: American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*. Oxford: Blackwell, 1987.
- Chu, Jeff. "The Lord of the Dance." *Time*, 16 oktober 2000.

- Clare, Anthony. *On Men: Masculinity in Crisis*. London: Arrow, 2000.
- Cleenewerck, Kaat. "The Full Monty." *Deze week in Brussel*, 29 oktober 1997.
- Cohen, Sara. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond The Beatles*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- Collins, Felicity, and Therese Davis. *Australian Cinema After Mabo*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Connell, Robert William. *The Men and the Boys*. St Leonards NSW: Allen and Unwin, 2000.
- Cook, David A. *A History of Narrative Film*. New York: W.W. Norton, 1996.
- Cooke, Lez. "British Cinema: Representing the Nation." In *An Introduction to Film Studies*, edited by Jill Nelmes, 293-325. London: Routledge, 2003.
- Cook, Pam. "My Beautiful Laundrette." *Monthly Film Bulletin*, no. 622 (1985), 332-333.
- . "Melodrama and the Woman's Picture." In *BFI Dossier 18: Gainsborough Melodrama*, edited by Sue Aspinall and Robert Murphy, 14-28. London: BFI Publishing, 1991.
- . "Neither Here Nor There: National Identity in Gainsborough Costume Drama's." In *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, edited by Andrew Higson, 51-65. London: Cassell, 1996.
- Coole, Diana. "Is Class a Difference that Makes a Difference?" *Radical Philosophy*, no. 77 (1996), 17-25.
- Craps, Chris. "Dansen op de koolmijnen." *Het Belang van Limburg*, 18 januari 2000.
- Craib, Ian. *Anthony Giddens*. London: Routledge, 1992.
- Crick, Bernard. *Unemployment*. London: Methuen & Co, 1981.
- Cutchins, Dennis, Raw, Laurence, and James M. Welsh. *The Pedagogy of Adaptation*. Plymouth: Scarecrow Press, 2010.
- Dargis, Manohla. "Beauty and Beasts of England, in a World on Its Last Legs." *The New York Times*, 7 januari 2007.
- Dave, Paul. *Visions of England: Class and Culture in Contemporary Cinema*. Oxford: Berg, 2006.
- Davies, Andrew. *Leisure, Gender and Poverty: Working-Class Culture in Salford and Manchester 1900-1939*. Buckingham: Open University Press, 1992.
- Davies, Ann. "High and Low Culture: Bizet's Carmen and the Cinema." In *Changing Tunes: The Use of Pre Existing Music in Film*, edited by Phil Powrie and Robynn Stillwell, 119-136. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.

- De Coninck, Rudi. "Staalarbeiders uit de kleren." *Gazet van Antwerpen*, 19 september 1997.
- De Kock, Ivo. "DVD: Gouden tijdperk van de stomme film." *Filmmagie* 624, aprilnummer (2012): 48-52.
- Delanoy, Werner, Helbig, Jörg, and Allan James. *Towards a Dialogic Anglistics*. Münster: LIT Verlag, 2007.
- Department of Social Security, *Households Below Average Income: A Statistical Analysis, 1979-1994*. London: HMSO, 1996.
- Derbyshire, Denis, and Ian Derbyshire. *Politics in Britain: From Callaghan to Thatcher*. London: Chambers, 1988.
- Dickinson, Kay, ed. *Movie Music, The Film Reader*. New York: Routledge, 2003.
- Didierjean, Pascale. *Brassed Off*. Dijon: Educagri editions, 2001.
- Dixon, Wheeler. *British Cinema, 1900-1975*. Meadville: Allegheny College, 1992.
- Dodd, Kathryn, and Philip Dodd. "From the East End to EastEnders: Representations of the Working Class, 1890-1990." In *Come on Down?*, edited by Dominic Strinati and Stephen Wagg, 116-132. London: Routledge, 1992.
- Douglas, Jack. *Defining America's Social Problems*. New York: Prentice-Hall Englewood Cliffs, 1974.
- Dudley, Andrew. *Concepts in Film Theory*. London: Oxford University Press, 1984.
- Dyer, Richard. "Don't Look Now – the Male Pin-up." *Screen* 23, no. 3-4 (1982): 61-73.
- Ede, Laurie. *British Film Design: A History*. London: I.B. Tauris & Co, 2010.
- Edgell, Stephen. *Class*. London: Routledge, 1994.
- Ehland, Christoph. *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England*. New York: Editions. Rodopi, 2007.
- Eley, Geoff. "Distant Voices, Still Lives. The Family is a Dangerous Place: Memory, Gender, and the Image of the Working Class." In *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, edited by Robert A. Rosenstone, 17-43. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Ellis, John. *Visible Fictions*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Elsaesser, Thomas. "The Pathos of Failure: American Films in the 70's." *Monogram* 6 (1975): 13-19.
- . "Tales of Sound and Fury: Observations of the Family Melodrama." In *Imitations of Life: a Reader on Film and Television Melodrama*, edited by Marcia Landy, 68-92. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

- . "Images for Sale: The 'New' British Cinema". In *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, edited by Friedman, Lester, 52-69. London: UCC Press, London, 1993.
- Elsaesser, Thomas, and Warren Buckland. *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*. London: Arnold, 2002.
- Elsasser, John. "Billy Elliot." *New Music*, november 2000.
- Else, David. *Great Britain*. London: Lonely Planet, 2009.
- Emerson, Miles, Judy Lannon Judy, and Anthony Piepe. *Television and the Working Class*. Farnborough: Saxon House, 1975.
- Erametsa, Harri. *Media Distinction: An Empirical Study of Uses of the Mass Media, Social Classes and Ways of Life*. Helsinki: University of Helsinki, 1990.
- Everett, Wendy Ellen. *European Identity in Cinema*. Bristol: Intellect Books, 2005.
- Ford, Boris. *The Cambridge Cultural History of Britain: Modern Britain*. Cambridge: University of Cambridge, 1992.
- Fox Searchlight Pictures. *Press Release The Full Monty*. London: Fox Searchlights Pictures, 1997.
- Freedden, Michael. "The Ideology of New Labour." *Political Quarterly* 70, no.1 (1999): 42-51.
- Freeman, Alan. "Ghosts in sunny Leith: Irvine Welsh's *Trainspotting*." In *Studies in Scottish Fiction: 1945 to Present*, edited by Susanne Hagemann, 251-262. Frankfurt: Peter Lang, 1996.
- French, Philip. "The Full Monty." *Observer*, 31 augustus 1997.
- Friedman, Lester. "The Empire Strikes Out: An American Perspective on the British Film Industry." In *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, edited by Lester Friedman, 1-11. London: UCC Press, 1993.
- Frosh, Stephen, Ann Phoenix, and Rob Pattman. *Young Masculinities: Understanding Boys in Contemporary Society*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- Furhammar Leif, and Folke Isaksson. *Politics and Film*. London: Studio Vista Publishers, 1971.
- Gamble, Andrew. *The Conservative Nation*. London: Routledge, 1974.
- Gauntlett, David. *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- . *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences*. London: Routledge, 2007.
- Geerts, Ronald. "La subjectivité comme stratégie narrative." In *Territoires du scénario, from figures libres*, edited by René Monnier and Anne Roche, 159-176. Dijon: Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité, 2006.

- Geraghty, Christine. *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*. Oxford: Polity, 1991.
- Giddens, Anthony. *Central Problems in Social Theory, Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. Berkeley: University of Californian Press, 1979.
- . *Sociology*. Cambridge: Polity (5th edition), 2006.
- Giddens, Anthony, and Christopher Pierson. *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*. Cambridge: Polity, 1988.
- Gilbey, Ryan. "Reasons to be Cheerful." *Sight & Sound* 12, no. 10 (2002): 14-17.
- Gillet, Philip. (2003). *The British Working Class in Postwar Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Gledhill, Christine. *Reframing British Cinema 1918-1928: Between Restraint and Passion*. London: BFI, 2004.
- Glyn, Andrew and Robert Sutcliffe. *British Capitalism, Workers and the Profits Squeeze*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Goldthorpe, John H. *The Affluent Worker in the Class Structure*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- Greenslade, Roy. *Goodbye to the Working Class*. London: Marian Boyars, 1976.
- Hacker, Jonathan and David Price. *Take 10: Contemporary British film Directors*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Griffin, Christine. "Good Girls, Bad Girls: Anglocentrism and Diversity in the Constitution of Contemporary Girlhood." In *All About the Girl: Culture, Power and Identity*, edited by Anita Harris, 29-44. London: Routledge, 2004.
- Grinstein, Alexander. "Miracle in Milan: Some Psychoanalytic Notes on a Movie." In *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*, edited by Curle, Howard, and Stephen Snyder, 181-197. Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- Gunning, Tom. "Non-continuity, Continuity and Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films." In *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, edited by Alan Barker, and Thomas Elsaesser, 86-94. London: BFI Publishing, 1990.
- Hall, Stuart. "Encoding/Decoding." In *Culture, Media, Language*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis, 128-138. London: Hutchinson, 1980.
- . *Politics of Thatcherism*. London: Lawrence & Wishart, 1983.
- . *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*. London: Verso, 1988.

- . "The Question of Cultural Identity." In *Modernity and Its Futures*, edited by Stuart Hall, David Held, and Andy McGrew, 274-316. Cambridge: Polity Press, 1992.
- . "Who Needs Identity." In *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul du Gay, 1-17. London: Sage Publications, 1996.
- . "The Spectacle of the 'Other'." In *Representation, Cultural Representation & Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, 223-279. London: Sage Publications, 1997.
- . "The Work of Representation." In *Representation, Cultural Representation & Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, 15-64. London: Sage Publications, 1997.
- . "The Whites of Their Eyes. Racist ideologies and the Media." In *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader*, edited by Gail Dines and Jean M. Humez, 81-84. London: SAGE Publications, 2011.
- Hallam, Julia. *Nursing the Image: Media, Culture, and Professional Identity*. London: Routledge, 2000.
- . "Film, Class and National Identity: Re-imagining Communities in the Age of Devolution." In *British Cinema, Past and Present*, edited by Justine Ashby and Andrew Higson, 261-273. New York: Routledge, 2001.
- Hallam, Julia, and Margaret Marshment. *Realism and Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Hanley, David. "The British New Wave and Its Sources." *Offscreen*, volume 15, issue 6 (2011), http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/british_new_wave/.
- Hansen, Miriam. "With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940." *Critical Inquiry* 19, no. 3 (1993): 437- 469.
- Harris, Anita. *Future Girl: Young Women in the Twenty-First Century*. London: Routledge, 2004.
- Haywood, Ian. *Working-class Fiction, from Chartism to Trainspotting*. Plymouth: Northcote House Publishers, 1997.
- Hazell, Clive. *Family Systems Activity Book*. Bloomington: AuthorHouse, 1986.
- Heerma Van Vos, Lex, and Frits Van Molthoon. *Working class and Popular Culture*. Amsterdam: Stichting Beheer IISG, 1988.
- Herman, David, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. *Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005.
- Hesling, Willem. "Het verleden als verhaal. De narratieve structuur van historische films." In: *Film/TV/Genre*, edited by Daniël Biltereyst, and Philippe Meers, 67-87. Gent: Academia Press, 2004.

- Hibbin, Nina. "One Thing Leads to Another." In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, edited by Huw Beynon, and Sheila Rowbotham, 55-67. London: Rivers Oram Press, 2001.
- Higson, Andrew. "Britain's Outstanding Contribution to the Film." In *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, edited by Charles Barr, 72-97. London: BFI, 1986.
- . "Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film." In *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, edited by Andrew Higson, 133-156. London: Cassell, 1996.
- . *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon, 1997.
- . "The Instability of the National." In *British Cinema, Past and Present*, edited by Justine Ashby, and Andrew Higson, 35-47. New York: Routledge, 2001.
- Hill, John. *British Cinema in the 1980's: Issues and Themes*. Oxford: Clarendon, 1999.
- . *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-1963*. London: BFI, 1986.
- . "Failure and Utopianism: Representations of the Working Class in British Cinema of the 1990's." In *British Cinema of the 90s*, edited by Robert Murphy, 178-187. London: BFI Publishing, 2000.
- . "From the New Wave to 'Brit-Grit', Continuity and Difference in Working-Class Realism." In *British Cinema, Past and Present*, edited by Justine Ashby, and Andrew Higson, 249-260. New York: Routledge, 2001.
- . "A Working-Class Hero Is Something to Be? Changing Representations of Class and Masculinity in British cinema." In *The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*, edited by Phil Powrie, Ann Davies, Ann, and Bruce Babington. London: Wallflower Press, 2004.
- Hogenkamp, Bert. "Het gebruik van film door de Britse arbeidersbeweging (1929-1939)." *Skrien*, no. 51 (1975): 3-20.
- . *Film, Television and the left 1950-1970*. London: Lawrence & Wishart, 2000.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Changing Patterns in English Mass Culture*. New York: Essential Books, 1957.
- Holmlund, Christine. (2005), "Introduction." In *Contemporary American Film: From the Margins to the Mainstream*, edited by Christine Holmlund and Justin Wyatt, 1-19. New York: Routledge, 2005.
- Hopkins, Eric. *A Social History of the English Working Classes (1815-1945)*. London: Edward Arnold, 1984.
- Houston, Penelope. *The Contemporary Cinema: 1945-63*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.
- Howitt, Dennis. *The Mass Media and Social Problems*. Oxford: Pergamon Oxford, 1982.

- Howson, Richard. "Marginalised Masculinity." In *Encyclopedia of Men and Masculinities*, edited by Michael Flood, Judith Gardiner, Bob Pease and Keith Pringle, 381. New York: Routledge, 2007.
- Hunt, Martin. "The Poetry of the Ordinary: Terence Davies and the Social Art Cinema." *Screen* 40, no. 1 (1999): 1-16.
- Hunter, Jefferson. *English Filming, English Writing*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Imber Valerie. *A Classification of the English Personal Social Services Authorities*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1977.
- Izod, John, Karl Magee, Kathryn Mackenzie, and Isabelle Gourdin. "What is There to Smile At? Lindsay Anderson's *O Lucky Man!*." In *Don't Look Now: British Cinema in the 1970's*, edited by Paul Newland, 215-222. Bristol: Intellect, 2010.
- Jackson, Brian, and Dennis Marsden. *Education and the Working Class*. London: Ark, 1986.
- Jacobs, Brian, and Norma Walzer, eds. *Public-Private Partnerships for Local Economic Development*. Westport: Praeger Publishers, 1998.
- James, Nick. "British Cinema Now, Overview." *Sight & Sound*, no.1 (2007): 22-28.
- Jensen, Klaus Bruhn. "Intertextualities and Intermedialities." In *Intertextuality & Visual Media*, edited by Ib Bondebjerg, and Helle Kannik Haastrup, 63-86. Copenhagen: Department of Film & Media Studies, 1999.
- Johnson, Lisa. "Welcome to the High Society." *The Bulletin*, 12 september 1996.
- . "Get 'em Off." *The Bulletin*, 23 oktober 1997.
- Jones, Chris. "Lesbian and Gay Cinema." In *An Introduction to Film Studies*, edited by Jill Nelses, 308-344. London: Routledge, 2003.
- Jordan, Bill. *Social Work and the Third Way: Tough Love as Social Policy*. London: SAGE Publications Ltd, 2000.
- Julien, Isaac. "Revealing Desires". In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, edited by Huw Beynon, and Sheila Rowbotham, 173-184. London: Rivers Oram Press, 2001.
- Katsahnias, Iannis. "Le cinéma Anglais a l'épreuve du temps." *Cahiers du Cinéma* 401 (1987): 54-56.
- Keating, Paul J. *The Working Classes in Victorian Fiction*. London: Routledge, 1971.
- Keene, Michael. *Religion in Life and Society*. Dunstable: Folens Limited, 2004.
- Kelly, Aaron. *Contemporary British Novelists. Irvine Welsh*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Kempley, Rita. "The Full Monty." *International Herald Tribune*, 19 september 1997.

- Kent, Nick. *The Dark Stuff: Selected Writings On Rock Music. 1972-1995*. New York: Penguin Books, 1997.
- Khoury, Malek, and Darrell Varga. *Working on Screen: Working-Class in Canadian Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Klein, Bethany. *As Heard on TV: Popular Music in Advertising*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009.
- Kolb, Alexandra. *Dance and Politics*. Bern: International Academic Publishers, 2010.
- Kristeva, Julia. *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Kuczynski, Jürgen. *Het ontstaan van de arbeidersklasse*. Nijmegen: socialistische uitgeverij, 1975.
- Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London: Routledge, 1994.
- Laermans, Rudi. *Communicatie zonder mensen*. Amsterdam: Boom, 1999.
- Lai, Bruno. "Naar een invulling van het begrip onderklasse in Europa, een vergelijking tussen de Belgische en de Britse Welvaartstaat." Diss., K.U.Leuven, 2006.
- Landy, Marcia. "Looking Backward: History and Thatcherism in the Recent British Cinema." *Film criticism* 15, no. 1 (1990): 17-38.
- . *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Lanzoni, Rémi. *French Cinema: From its Beginnings to the Present*. London: The Continuum International Publishing Group Inc, 2005.
- Laplace, Philippe. *Cities on the Margin, On the Margin of Cities*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- Lapsley, Robert, and Michael Westlake, eds. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1991.
- Lay, Samantha. *British Social Realism: From Documentary to Brit-Grit*. London: Wallflower Press, 2002.
- Leach, Jim. *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Leggott, James. "Dead Ends and Private Roads: The 1970s Films of Barney Platts-Mills." In *Don't Look Now: British Cinema in the 1970's*, edited by Paul Newland, 231-239. Bristol: Intellect, 2010.
- Lehman, Peter. *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. New York: Routledge, 2001.
- Leitch, Thomas. *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Leonard, Mark. *Britain: Renewing Our Identity*. London: Demos, 1997.
- Lort, Don. *Coming of Age: Movie & Video Guide*. Laguna Hills: Companion Press, 1997.

- Lovell, Terry. *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*. London: BFI, 1980.
- . "Landscapes and Stories in 1960s British Realism." In *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, edited by Andrew Higson, 155-177. London: Cassell, 1996.
- Low, Rachel. *The History of the British Film*. London: Allen and Unwin, 1971.
- Lowenstein, Adam. "Under-The-Skin Horrors. Social Realism and Classlessness in *Peeping Tom* and the British New Wave." In *British Cinema, Past and Present*, edited by Justine Ashby and Andrew Higson, 221-231. New York: Routledge, 2001.
- LU. "Brassed Off. Thatcher is volledig verantwoordelijk voor deze film. Interview met Mark Herman." *De Morgen*, 30 oktober 1997.
- Luckett, Moya. "Image and Nation in 1990s British Cinema." In *British Cinema of the 90s*, edited by Murphy, Robert, 88-99. London: BFI Publishing, 2000.
- Lumet, Sidney. *Making Movies*. New York: Vintage Books, 1995.
- MacCabe, Colin. "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses." *Screen* 15, no. 2 (1974): 7-27.
- MacCabe, Colin, Kathleen Murray, Kathleen, and Rick Warner. *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Mach, Bogdan W. *Social Mobility and Social Structure*. London: Butler & Tanner Ltd, 1986.
- MacNab, Geoffrey. *J. Arthur Rank and the British Film Industry*. London: Routledge, 1994.
- Madsen, Roy P. *Working Cinema: Learning From the Masters*. Belmont (CA): Wordsworth Publishing Company, 1990.
- Mahon, Rebecca. *Billy Elliot: English Study Guide*. Singapore: Green Giant Press, 2003.
- Malik, Sarita. *Representing Black Britain: Black and Asian Images on Television*. Sage Publications Ltd, London, 2002.
- Manser, Martin H, and David H. Pickering. *Dictionary of Allusions*. New York: Facts On File, 2009.
- Mansiak, Joseph. *Images of British Cinema: a Study of the Critical Perception of Motion Pictures*. Michigan: UMI, 1998.
- Manvell, Roger. *New Cinema in Europe*. London: Studio Vista, 1970.
- Marshall, Gordon, Howard Newby, David Rose and Carolyn Vogler. *Social Class in Modern Britain*. London: Routledge, 2005.
- Martyn, Auty, and Nick Roddick, eds. *British Cinema Now*. London: BFI publishing, 1986.
- Martin, Murray. "Documentary Poet." In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, edited by Huw Beynon, and Sheila Rowbotham, 159-172. London: Rivers Oram Press, 2001.

- Masterworks of the British Cinema: Brief Encounter, The Third Man, Kind Hearts and Coronets, Saturday Night and Sunday Morning*. Introduction by John Russell Taylor. London: Lorrimer, 1974.
- Mather, Nigel. *Tears of Laughter: Comedy-Drama in 1990s British Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Mathijs, Ernest, and Wouter Hessels. *Waarheid en werkelijkheid: feitelijke, fictionele en artistieke representaties van de realiteit*. Brussel: VUB-Press, 2001.
- Matthijs, Mick. *Doorzetters. Een onderzoek naar de betekenis van de arbeidersafkomst voor de levensloop en loopbaan van universitair afgestudeerden*. Utrecht: Monomotor, 2010.
- May, Jacquetta. "The Social Side of Soap." In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, edited by Huw Beynon, and Sheila Rowbotham, 211-221. London: Rivers Oram Press, 2001.
- Mayer, Geoff. *Guide to British Cinema*. Westport: Greenwood Press, 2003.
- Mc Farlane, Brian. "A Literary Cinema? British Films and British Novels." In *All our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, edited by Charles Barr, 120-142. London: BFI Publishing, 1986.
- . *An Autobiography of British Cinema: As Told by the Filmmakers and Actors Who Made It*. London: Methuen, 1997.
- McCrone, David. *Understanding Scotland: The Sociology of a Stateless Union*. London: Routledge, 1992.
- McGuire, Stryker. "This time I've come to bury Cool Britannia." *The Observer*, 29 maart 2009.
- McIntosh Gray Alastair, and William Moffat. *Modern Times. A History of Scotland*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- McKibbin, Ross. *Classes and Cultures: England, 1918-1951*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- McRobbie, Angela. "Good Girls, Bad Girls? Female Success and the New Meritocracy." In *British Cultural Studies: Geography, Nationality, and Identity*, edited by David Morley, and Kevin Robins, 361-372. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Meiksins Wood, Ellen. "What is the Postmodern Agenda." In *In Defense of History: Marxism and the Postmodern Agenda*, edited by Ellen Meiksins Wood, and John Bellamy Foster, 1-16. New York: Monthly Review Foundation, 1997.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Miles, Andrew, and Mike Savage. *The Remaking of the British Working Class, 1840-1940*. London: Macmillan, 1994.
- Monk, Claire. "Billy Elliot." *Sight and Sound*, no. 10 (2000): 40.

- . "Underbelly UK, The 1990s Underclass Film, Masculinity and the Ideologies of 'New' Britain." In *British Cinema, Past and Present*, edited by Justine Ashby, and Andrew Higson, 274-287. New York: Routledge, 2001.
- . "The Heritage-film Debate Revisited." In *British Historical Cinema*, edited by Claire Monk, and Amy Sargeant, 176-198. London: Routledge, 2002.
- Monopolies and Mergers Commission. *Films: a Rapport on the Supply of Films for Exhibition in Cinemas in the UK*. London: HMSO, 1994.
- Morace, Robert. *Irvine Welsh's Trainspotting: A Reader's Guide*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2001.
- Morrell, Kevin. *Organization, Society and Politics: An Aristotelian Perspective*. London: Palgrave MacMillan, 2012.
- Mosco, Vincent, and Janet Wasko, eds. *Labour, the Working Class and the Media*. New York: Ablex Norwood, 1983.
- Mosley, Philip. *Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity*. State University of New York: Albany Press, 2001.
- Munt, Sally. *Cultural Studies and the Working-Class*. London: Cassell, 2000.
- Murphy, Robert. *British Cinema of the 90s*. London: BFI Publishing, 2000.
- . *Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain, 1939-1949*. London: Routledge, 2005.
- Murray, Charles. *The Emerging British Underclass*. London: Institute of Economic Affairs, Health and Welfare Unit, 1990.
- Neale, Steve. "Chariots of Fire, Images of Men." *Screen* 23, no. 3-4 (1982): 47-53.
- Nelmes, Jill. "Gender and Film." In *An Introduction to Film Studies*, edited by Jill Nelmes, 263-296. London: Routledge, 2003.
- . "Realism and Screenplay Dialogue." In *Analysing the Screenplay*, edited by Jill Nelmes, 217-236. New York: Routledge, 2010.
- Neumann, Anne Waldron. *Should You Ever Read Shakespeare? Literature, Popular Culture and Morality*. Sydney: University of New South Wales Press Ltd, 1999.
- Newland, Paul. "We Know Where We're Going, We Know Where We're From: *Babylon*." In *Don't Look Now: British Cinema in the 1970's*, edited by Paul Newland, 93-104. Bristol: Intellect, 2010.
- Newsome, Roy. *The Modern Brass Band: From the 1930s to The New Millennium*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.

- Nicklas, Symon. *Men and Masculinity - the Presentation of Men and Male Relationships in Three Contemporary British Novels*. Grin: Norderstedt, 1999.
- Nollet, Ruben. "Billy Elliot." *Tijd en Cultuur*, 24 januari 2000.
- Ockhuijser, Ronald. "Met clichés het cynisme te lijf." *De Volkskrant*, 25 januari 2000.
- O' Reilly, Karen, and David Rose. *Constructing Classes: Towards a New Social Classification for the UK*. Swindon: Economic and Social Research Council, 1997.
- Patterson, Shelagh. (2011), "Universalising a Nation and the Adaptation of *Trainspotting*." In *True to Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, edited by Colin MacCabe, Kathleen Murray and Rick Warner, 131-142. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Pearce, Sharyn. "Performance Anxiety: the Interaction of Gender and Power in *The Full Monty*." *Australian Feminist Studies* 15 (32) (2000): 227-236.
- Perez, Gilberto. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Peron, Didier. "Billy sur les pointes." *Liberation*, 20 december 2000.
- Perkins-Steele, Chris. *Northern Exposures: Rural Life in the North East*. Newcastle: Northumbria University Press, 2007.
- Peters, Jan Marie. *Pictorial Signs and the Language of Film: An Introduction*. Amsterdam: Rodapi, 1981.
- Petrie, Duncan J. *New Questions of the British Cinema*. London: BFI Publishing, 1992.
- . *Screening Scotland*. London: BFI Publishing, 2000.
- Phillips, Gene D. *Ken Russell*. Boston: Twayne, 1979.
- Pierson, Paul. *Dismantling the Welfare State*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Pines, Jim, and Paul Willemen. *Questions of Third Cinema*. London: BFI Publishing 1991.
- Piskorz, Artur. "Reading Filmic Texts as Socio-Political Texts: The Case of *Billy Elliot*." In *New Trends in English Teacher Education* edited by Arsenio Guijarro and José Ignacio Albentosa Hernández, 395-404. Castilla-La Mancha: Universidad Castilla-La Mancha, 2008.
- Platt, Allison. "Boys, Ballet and Begonias: the Spanish Gardener and its Analogues." In *British Cinema in the 1950's: a Celebration*, edited by Ian MacKillop and Neil Sinyard, 98-110. Manchester, Manchester University Press, 2003.
- Platt, David. *Celluloid Power: Social Film Criticism from the Birth of a Nation to Judgement at Nuremberg*. London: The Scarecrow Press, 1992.
- Powrie, Phil. "On the Threshold Between Past and Present. Alternative Heritage." In *British Cinema, Past and Present*, edited by Justine Ashby and Andrew Higson, 316-324. New York: Routledge, 2001.

- Powrie, Phil, and Robynn Stillwell, eds. *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.
- Pramaggiore, Maria, and Tom Wallis. *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing Ltd, 2005.
- Price, Richard. *Labour in British Society*. London: Routledge, 1986.
- Propp, Vladimir. "Materials for a Tabulation of a Tale." In *The Morphology of the Folktale*, edited by Louis Wagner, 119-127. Austin: University of Texas Press, 1968.
- Purcell, Kerry William. "Reimagining the Working Class. From *Riff Raff* to *Nil by Mouth*." In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, edited by Huw Beynon, and Sheila Rowbotham, 113-132. London: Rivers Oram Press, 2001.
- Quart Leonard. "Sammy and Rosie get Laid." *Cinéaste* 3 (1988): 40-41.
- Ramdin, Ron. *The Making of the Black Working Class in Britain*. London: Wildwood House Hants, 1987.
- Ramsey, Ian, and Lisa Johnson. "Bringing Home the Bacon." *The Bulletin*, 23 oktober 1997.
- Richards, Jeffrey. "Rethinking British Cinema." In *British Cinema, Past and Present*, edited by Justine Ashby and Andrew Higson, 21-34. New York: Routledge, New York, 2001.
- Riley, Kathleen. *The Astaires: Fred & Adele*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Robins, Kevin. "Tradition and Translation: National Culture in its Global Context." In *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, edited by John Corner and Sylvia Harvey, 21-44. London: Routledge, 1991.
- Rodman, Ronald. "The Popular Song as Leitmotief in 1990s Film." In *Changing Tunes: The Use of Pre Existing Music in Film*, edited by Phil Powrie and Robynn Stillwell, 119-136. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.
- Roffman, Peter, and Jim Purdy. *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Rooney, David. "Dancer." *Variety*, december 2000.
- Rothman, William. *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Rutherford, Jonathan. "Who's That Man?." In *Male Order: Unwrapping Masculinity*, edited by Rowena Chapman and Jonathan Rutherford, 21-67. London: Lawrence and Wishhart, 1988.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence*. Indiana: Indiana University Press, 1991.
- Sargeant, Amy. *British Cinema: a Critical History*. London: BFI Publishing, 2005.
- Schubert, Christoph. "Identity and Dialects in the North of England." In *Thinking Northern: Textures of Identity in the North of England*, edited by Christoph Ehland, 73-92. New York: Editions Rodopi, 2007.

- Seaton, Philip A. *Japan's Contested War Memories, The 'Memory Rifts', in Historical Consciousness of World War II*. London: Routledge, 2007.
- Sellier, Genevieve. "Cultural Studies, Gender Studies and Film Studies." *Iris Paris* 26, (1998): 5-13.
- Shafer, Stephen Craig. "Enter the Dream House: the British Film Industry and the Working Classes in Depression England, 1929-1939." PhD. diss., University of Illinois, 1982.
- Shaffer, David R. *Social and Personality Development*. London: Thomson Learning, 2005.
- Shain, Farzanah. *The Schooling and Identity of Asian Girls*. Stoke-on-Trent: Trentham Books, 2003.
- Shone, Tom. "Thong and Dance." *The Sunday Times*, 31 augustus 1997.
- Siam Huib. "Vuiligheid en ellende met wellustige precisie verbeeld." *De Volkskrant*, 5 september 1996.
- . "Staalarbeiders gaan trots uit de kleren." *De Volkskrant*, 13 maart 1997.
- Sinfield, Alan. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Sison, Antonio. *World Cinema, Theology, and the Human: Humanity in Deep Focus*. New York: Routledge, 2012.
- Skeggs, Beverly. *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable*. London: Sage, 1997.
- Smith, David M., and Enid Wistrich, eds. *Regional Identity and Diversity in Europe. Experience in Wales, Silesia and Flanders*. London: Federal Trust of Education and Research, 2007.
- Solnit, David. *Globalize Liberation: How to Uproot the System and Build a Better World*. San Francisco: City Lights, 2004.
- Staiger, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University press, 1992.
- Stam, Robert. *Film Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- Stead, Peter. *Film and the working class: the feature film in British and American society*. London: Routledge, 1989.
- . "A Paradoxical Turning Point: 1959 to 1960." In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*", edited by Huw Beynon, and Sheila Rowbotham, 44-45. London: Rivers Oram Press, 2001.
- Stokes, Jana, and Anna Reading. *The Media in Britain: Current Debates and Developments*. London: MacMillan Press LTD, 1999.
- Storey, John. *Cultural Studies and Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- Street, Sarah. *British National Cinema*. London: Routledge, 1997.

- Strinati, Dominic, and Stephen Wagg. *Come on Down, Popular Media Culture in Postwar Britain*. London: Routledge, 1992.
- Stuart, Jan. "Gotta Dance." *The Advocate*, no. 85 (2000): 81-82.
- Tajfel, Henri, and John C. Turner. "The Social Identity Theory of Intergroup Behavior." In *The Psychology of Intergroup Relations*, edited by Stephen Worchel and William G. Austin, 33-47. Chicago, Nelson-Hall, 1986.
- Taylor, Rogan, and John Williams. "Boys Keep Swinging – Masculinity and Football Culture in England." In *Just Boys Doing Business? Men, Masculinity and Crime*, edited by Tim Newburn, and Elisabeth Stanko, 214-233. London: Routledge, 1994.
- Temmerman, Jan. "Trainspotting: de hype en de heroïne." *De Morgen*, 4 september 1996.
- Thompson, Edward Palmer. *The Making of the English Working-class*. London: Penguin Books, 1963.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- Thorpe, V. "Reality Bites Again." *Observer*, 23 mei 1992.
- Tiger Aspect Pictures. *Press Release Billy Elliot*. London: Tiger Aspect Pictures, 2000.
- Tinkcom, Matthew, and Amy Villareys, eds. *Keyframes: Popular Culture and Cultural Studies*. London: Routledge, 2001.
- Todorov, Tzvetan. "The Fantastic: A Structural Approach to al Literary Genre." In *Fantastic Literature: A Critical Reader*, edited by David Sandner, 135-143. Westport: Praeger Publishers, 1970.
- . *The Poetics of Prose*. Oxford: Basill Blackwell, 1977.
- Tsakiridou, Cornelia A. *Reviewing Orpheus: Essays on the Cinema and Art of Jean Cocteau*. London: Associated University Presses, 1997.
- Vandekerkhof, Renaat. "Britse working-class in beeld." *CineMagie* 279, no. 3 (2012): 86-96.
- Verstraeten, Peter. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Vantilt, 2006.
- Voloshinov, V.N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Wales, Katie. *Northern English: A Cultural and Social History*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- Walker, Carol. "The Forms of Privatization of Social Security in Britain." In *The Marketization of Social Security*, edited by John E. Dixon, and Mark Hyde, 123-142. Westport: Quorum Books, 2001.
- Ward, Nick. "See Sheffield Reel Time in 1969." *The Star*, 8 oktober 2008.
- Watson, Neil. "Hollywood UK." In *British Cinema of the 90s*, edited by Robert Murphy, 80-87. London: BFI Publishing, 2000.

- Webster, Juliet. "Word Processing and the Secretarial Division of Labour." In *The Changing Experience of Employment*, edited by Kate Purcell, Stephen Wood, Sheila Allen, and Alan Waton, 114-131. London: Macmillan, 1986.
- Weir, Robert E. *Class in America: A-G*. Westport: Greenwood Press, 2007.
- Westergaard, John, and Henrietta Resler. *Class in a Capitalist Society*. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- Whiteley, Sheila. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge, 2000.
- Wierzbicki, James Eugene. *Film Music: A History*. New York: Routledge, 2009.
- Willeman, Paul. *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: BFI Publishing, 1994.
- Williams, Christopher. "The Social Art Cinema: a Moment in the History of British Film and Television Culture." In *Cinema: The Beginnings and the Future*, edited by Christopher Williams, 190-200. London: University of Westminster Press, 1996.
- Williamson, Judith. "In Conversation with Huw Beynon and Sheila Rowbotham." In *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*", edited by Huw Beynon and Sheila Rowbotham, 99-112. London: Rivers Oram Press, 2001.
- Wilson, Clint, and Felix Guttirrez. *Race, Multiculturalism, and the Media: From Mass to Class Communication*. London: Sage Publications, 1995.
- Wimmer, Leila. *Cross-Channel Perspectives: The French Reception of British Cinema*. Bern: International Academic Publishers, 2009.
- Wollen, Peter. "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est." *Afterimage* 4 (Autumn 1972): 6-17.
- . "An Introduction to Citizen Kane." *Film Reader* 1 (1975) 9-15.
- . "The Last New Wave: Modernism in the British Films of the Thatcher Era." In *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, edited by Lester Friedman, 35-50. London: UCC Press, London, 1993.
- Zizek, Slavoj. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London: Verso, 2000.

DOCTORATEN IN DE SOCIALE WETENSCHAPPEN EN DOCTORATEN IN DE SOCIALE EN CULTURELE ANTROPOLOGIE

I. REEKS VAN DOCTORATEN IN DE SOCIALE WETENSCHAPPEN ⁽¹⁾

1. CLAEYS, U., *De sociale mobiliteit van de universitair afgestudeerden te Leuven. Het universitair onderwijs als mobiliteitskanaal*, 1971, 2 delen 398 blz.
2. VANHESTE, G., *Literatuur en revolutie*, 1971, 2 delen, 500 blz.
3. DELANGHE, L., *Differentiële sterfte in België. Een sociaal-demografische analyse*, 1971, 3 delen, 773 blz.
4. BEGHIN, P., *Geleide verandering in een Afrikaanse samenleving. De Bushi in de koloniale periode*, 1971, 316 blz.
5. BENOIT, A., *Changing the education system. A Colombian case-study*, 1972, 382 blz.
6. DEFEVER, M., *De huisartssituatie in België*, 1972, 374 blz.
7. LAUWERS, J., *Kritische studie van de secularisatietheorieën in de sociologie*, 1972, 364 blz.
8. GHOOS, A., *Sociologisch onderzoek naar de gevolgen van industrialisering in een rekonversiegebied*, 1972, 256 blz. + bijlagen.
9. SLEDESENS, G., *Mariage et vie conjugale du moniteur rwandais. Enquête sociologique par interview dirigée parmi les moniteurs mariés rwandais*, 1972, 2 delen, 549 blz.
10. TSAI, C., *La chambre de commerce internationale. Un groupe de pression international. Son action et son rôle dans l'élaboration, la conclusion et l'application des conventions internationales établies au sein des organisations intergouvernementales à vocation mondiale (1945-1969)*, 1972, 442 blz.
11. DEPRE, R., *De topambtenaren van de ministeries in België. Een bestuurssociologisch onderzoek*, 1973, 2 delen, 423 blz. + bijlagen.
12. VAN DER BIESEN, W., *De verkiezingspropaganda in de democratische maatschappij. Een literatuurkritische studie en een inhoudsanalyse van de verkiezingscampagne van 1958 in de katholieke pers en in de propagandapublikaties van de C.V.P.*, 1973, 434 blz.
13. BANGO, J., *Changements dans les communautés villageoises de l'Europe de l'Est. Exemple : la Hongarie*, 1973, 434 blz.
14. VAN PELT, H., *De omroep in revisie. Structureren en ontwikkelingsmogelijkheden van het radio- en televisiebestel in Nederland en België. Een vergelijkende studie*, Leuven, Acco, 1973, 398 blz.
15. MARTENS, A., *25 jaar wegwerparbeiders. Het Belgisch immigratiebeleid na 1945*, 1973, 319 blz.
16. BILLET, M., *Het verenigingsleven in Vlaanderen. Een sociologische typologieformulering en hypothesetoetsing*, 1973, 695 blz. + bijlagen.
17. BRUYNOOGHE, R., *De sociale structureren van de gezinsverplegingsituatie vanuit kostgezinnen en patiënten*, 1973, 205 blz. + bijlagen.
18. BUNDERVOET, J., *Het doorstromingsprobleem in de hedendaagse vakbeweging. Kritische literatuurstudie en verkennend onderzoek in de Belgische vakbonden*, 1973, 420 blz. + bijlagen.
19. GEVERS, P., *Ondernemingsraden, randverschijnselen in de Belgische industriële democratiseringsbeweging. Een sociologische studie*, 1973, 314 blz.

⁽¹⁾ EEN EERSTE SERIE DOCTORATEN VORMT DE REEKS VAN DE SCHOOL VOOR POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN (NRS. 1 TOT EN MET 185). DE INTEGRALE LIJST KAN WORDEN GEVONDEN IN NADIEN GEPUBLICEERDE DOCTORATEN, ZOALS G. DOOGHE, "DE STRUCTUUR VAN HET GEZIN EN DE SOCIALE RELATIES VAN DE BEJAARDEN". ANTWERPEN, DE NEDERLANDSE BOEKHANDEL, 1970, 290 BLZ.
EEN TWEEDE SERIE DOCTORATEN IS VERMELD IN DE "NIEUWE REEKS VAN DE FACULTEIT DER ECONOMISCHE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN". DE INTEGRALE LIJST KAN WORDEN GEVONDEN IN O.M. M. PEETERS, "GODSDIENST EN TOLERANTIE IN HET SOCIALISTISCH DENKEN". EEN HISTORISCH-DOCTRINAIRE STUDIE, 1970, 2 DELEN, 568 BLZ.

20. MBELA, H., *L'intégration de l'éducation permanente dans les objectifs socio-économiques de développement. Analyse de quelques politiques éducationnelles en vue du développement du milieu rural traditionnel en Afrique noire francophone*, 1974, 250 blz.
21. CROLLEN, L., *Small powers in international systems*, 1974, 250 blz.
22. VAN HASSEL, H., *Het ministerieel kabinet. Peilen naar een sociologische duiding*, 1974, 460 blz. + bijlagen.
23. MARCK, P., *Public relations voor de landbouw in de Europese Economische Gemeenschap*, 1974, 384 blz.
24. LAMBRECHTS, E., *Vrouwenarbeid in België. Een analyse van het tewerkstellingsbeleid inzake vrouwelijke arbeidskrachten sinds 1930*, 1975, 260 blz.
25. LEMMEN, M.H.W., *Rationaliteit bij Max Weber. Een godsdienstsociologische studie*, 1975, 2 delen, 354 blz.
26. BOON, G., *Ontstaan, ontwikkeling en werking van de radio-omroep in Zaïre tijdens het Belgisch Koloniale Bewind (1937-1960)*, 1975, 2 delen, 617 blz.
27. WUYTS, H., *De participatie van de burgers in de besluitvorming op het gebied van de gemeentelijke plannen van aanleg. Analyse toegespitst op het Nederlandstalige deel van België*, 1975, 200 blz. + bijlage.
28. VERRIEST, F., *Joris Helleputte en het corporatisme*, 1975, 2 delen, 404 blz.
29. DELMARTINO, F., *Schaalvergroting en bestuurskracht. Een beleidsanalytische benadering van de herstructurering van de lokale besturen*, 1975, 3 delen, 433 blz. + bijlagen.
30. BILLIET, J., *Secularisering en verzuiling in het Belgisch onderwijs*, 1975, 3 delen, 433 blz. + bijlagen.
31. DEVISCH, R., *L'institution rituelle Khita chez les Yaka au Kwaango du Nord. Une analyse sémiologique*, 1976, 3 volumes.
32. LAMMERTYN, F., *Arbeidsbemiddeling en werkloosheid. Een sociologische verkenning van het optreden van de diensten voor openbare arbeidsbemiddeling van de R.V.A.*, 1976, 406 blz.
33. GOVAERTS, F., *Zwitserland en de E.E.G. Een case-study inzake Europese integratie*, 1976, 337 blz.
34. JACOBS, T., *Het uit de echt scheiden. Een typologiserend onderzoek, aan de hand van de analyse van rechtsplegingsdossiers in echtscheiding*. 1976, 333 blz. + bijlage.
35. KIM DAI WON, *Au delà de l'institutionnalisation des rapports professionnels. Analyse du mouvement spontané ouvrier belge*. 1977, 282 blz.
36. COLSON, F., *Sociale indicatoren van enkele aspecten van bevolkingsgroei*. 1977, 341 blz. + bijlagen.
37. BAECK, A., *Het professionaliseringsproces van de Nederlandse huisarts*. 1978, 721 blz. + bibliografie.
38. VLOEBERGH, D., *Feedback, communicatie en organisatie. Onderzoek naar de betekenis en de toepassing van het begrip "feedback" in de communicatiewetenschap en de organisatie-theorieën*. 1978, 326 blz.
39. DIERICKX, G., *De ideologische factor in de Belgische politieke besluitvorming*. 1978, 609 blz. + bijvoegsels.
40. VAN DE KERCKHOVE, J., *Sociologie. Maatschappelijke relevantie en arbeidersemancipatie*. 1978, 551 blz.
41. DE MEYER A., *De populaire muziekindustrie. Een terreinverkennde studie*. 1979, 578 blz.
42. UDDIN, M., *Some Social Factors influencing Age at Death in the situation of Bangladesh*. 1979, 316 blz. + bijlagen.
43. MEULEMANS, E., *De ethische problematiek van het lijden aan het leven en aan het samen-leven in het oeuvre van Albert Camus. De mogelijke levensstijlen van luciditeit, menselijkheid en solidariteit*. 1979, 413 blz.
44. HUYPENS, J., *De plaatselijke nieuwsfabriek. Regionaal nieuws. Analyse van inhoud en structuur in de krant*. 494 blz.
45. CEULEMANS, M.J., *Women and Mass Media: a feminist perspective. A review of the research to date the image and status of women in American mass media*. 1980, 541 blz. + bijlagen.
46. VANDEKERCKHOVE, L., *Gemaakt van asse. Een sociologische studie van de westerse somatische cultuur*. 1980, 383 blz.
47. MIN, J.K., *Political Development in Korea, 1945-1972*. 1980, 2 delen, 466 blz.
48. MASUI, M., *Ongehuwd moeder. Sociologische analyse van een wordingsproces*. 1980, 257 blz.

49. LEDOUX, M., *Op zoek naar de rest ...; Genealogische lezing van het psychiatrisch discours*. 1981, 511 blz.
50. VEYS, D., *De generatie-sterftetafels in België*. 1981, 3 delen, 326 blz. + bijlagen.
51. TACQ, J., *Kausaliteit in sociologisch onderzoek. Een beoordeling van de zgn. 'causal modeling'-technieken in het licht van verschillende wijsgerige opvattingen over kausaliteit*. 1981, 337 blz.
52. NKUNDABAGENZI, F., *Le système politique et son environnement. Contribution à l'étude de leur interaction à partir du cas des pays est-africains : le Kenya et la Tanzanie*. 1981, 348 blz.
53. GOOSSENS, L., *Het sociaal huisvestingsbeleid in België. Een historisch-sociologische analyse van de maatschappelijke probleembehandeling op het gebied van het wonen*. 1982, 3 delen.
54. SCHEPERS, R., *De opkomst van het Belgisch medisch beroep. De evolutie van de wetgeving en de beroepsorganisatie in de 19de eeuw*. 1983, 553 blz.
55. VANSTEENKISTE, J., *Bejaardzijn als maatschappelijk gebeuren*. 1983, 166 blz.
56. MATTHIJS, K., *Zelfmoord en zelfmoordpoging*. 1983, 3 delen, 464 blz.
57. CHUNG-WON, Choue, *Peaceful Unification of Korea. Towards Korean Integration*. 1984, 338 blz.
58. PEETERS, R., *Ziekte en gezondheid bij Marokkaanse immigranten*. 1983, 349 blz.
59. HESLING, W., *Retorica en film. Een onderzoek naar de structuur en functie van klassieke overtuigingsstrategieën in fictionele, audiovisuele teksten*. 1985, 515 blz.
60. WELLEN, J., *Van probleem tot hulpverlening. Een exploratie van de betrekkingen tussen huisartsen en ambulante geestelijke gezondheidszorg in Vlaanderen*. 1984, 476 blz.
61. LOOSVELDT, G., *De effecten van een interviewtraining op de kwaliteit van gegevens bekomen via het survey-interview*. 1985, 311 blz. + bijlagen.
62. FOETS, M., *Ziekte en gezondheidsgedrag : de ontwikkeling van de sociologische theorievorming en van het sociologisch onderzoek*. 1985, 339 blz.
63. BRANCKAERTS, J., *Zelfhulporganisaties. Literatuuranalyse en explorerend onderzoek in Vlaanderen*. 1985.
64. DE GROOFF, D., *De elektronische krant. Een onderzoek naar de mogelijkheden van nieuwsverspreiding via elektronische tekstmedia en naar de mogelijke gevolgen daarvan voor de krant als bedrijf en als massamedium*. 1986, 568 blz.
65. VERMEULEN, D., *De maatschappelijke beheersingsprocessen inzake de sociaal-culturele sector in Vlaanderen. Een sociologische studie van de "verzuiling", de professionalisering en het overheidsbeleid*. 1983, 447 blz.
66. OTSHOMANPITA, Aloki, *Administration locale et développement au Zaïre. Critiques et perspectives de l'organisation politico-administrative à partir du cas de la zone de Lodja*. 1988, 507 blz.
67. SERVAES, J., *Communicatie en ontwikkeling. Een verkennende literatuurstudie naar de mogelijkheden van een communicatiebeleid voor ontwikkelingslanden*. 1987, 364 blz.
68. HELLEMANS, G., *Verzuiling. Een historische en vergelijkende analyse*. 1989, 302 blz.

II. NIEUWE REEKS VAN DOCTORATEN IN DE SOCIALE WETENSCHAPPEN EN IN DE SOCIALE EN CULTURELE ANTROPOLOGIE

1. LIU BOLONG, *Western Europe - China. A comparative analysis of the foreign policies of the European Community, Great Britain and Belgium towards China (1970-1986)*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, 1988, 335 blz.
2. EERDEKENS, J., *Chronische ziekte en rolverandering. Een sociologisch onderzoek bij M.S.-patiënten*. Leuven, Acco, 1989, 164 blz. + bijlagen.
3. HOUBEN, P., *Formele beslissingsmodellen en speltheorie met toepassingen en onderzoek naar activiteiten en uitgaven van lokale welzijnsinstellingen en coalities*. Leuven, Departement Sociologie, 1988, 631 blz. (5 delen).

4. HOOGHE, L., *Separatisme. Conflict tussen twee projecten voor natievorming. Een onderzoek op basis van drie succesvolle separatismen*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, 1989, 451 blz. + bijlagen.
5. SWYNGEDOUW, M., *De keuze van de kiezer. Naar een verbetering van de schattingen van verschuivingen en partijvoorkeur bij opeenvolgende verkiezingen en peilingen*. Leuven, Sociologisch Onderzoeksinstituut, 1989, 333 blz.
6. BOUCKAERT, G., *Productiviteit in de overheid*. Leuven, Vervolmakingscentrum voor Overheidsbeleid en Bestuur, 1990, 394 blz.
7. RUEBENS, M., *Sociologie van het alledaagse leven*. Leuven, Acco, 1990, 266 blz.
8. HONDEGHEM, A., *De loopbaan van de ambtenaar. Tussen droom en werkelijkheid*. Leuven, Vervolmakingscentrum voor Overheidsbeleid en Bestuur, 1990, 498 blz. + bijlage.
9. WINNUBST, M., *Wetenschapspopularisering in Vlaanderen. Profiel, zelfbeeld en werkwijze van de Vlaamse wetenschapsjournalist*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, 1990.
10. LAERMANS, R., *In de greep van de "moderne tijd". Modernisering en verzuijing, individualisering en het naoorlogse publieke discours van de ACW-vormingsorganisaties : een proeve tot cultuursociologische duiding*. Leuven, Garant, 1992.
11. LUYTEN, D., *OCMW en Armenzorg. Een sociologische studie van de sociale grenzen van het recht op bijstand*. Leuven, S.O.I. Departement Sociologie, 1993, 487 blz.
12. VAN DONINCK, B., *De landbouwcoöperatie in Zimbabwe. Bouwsteen van een nieuwe samenleving ?* Grimbergen, vzw Belgium-Zimbabwe Friendship Association, 1993. 331 blz.
13. OPDEBEECK, S., *Afhankelijkheid en het beëindigen van partnergeweld*. Leuven, Garant, 1993. 299 blz. + bijlagen.
14. DELHAYE, C., *Mode geleefd en gedragen*. Leuven, Acco, 1993, 228 blz.
15. MADDENS, B., *Kiesgedrag en partijstrategie*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, Afdeling Politologie, K.U.Leuven, 1994, 453 blz.
16. DE WIT, H., *Cijfers en hun achterliggende realiteit. De MTMM-kwaliteitsparameters op hun kwaliteit onderzocht*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 1994, 241 blz.
17. DEVELTERE, P., *Co-operation and development with special reference to the experience of the Commonwealth Caribbean*. Leuven, Acco, 1994, 241 blz.
18. WALGRAVE, S., *Tussen loyaliteit en selectiviteit. Een sociologisch onderzoek naar de ambivalente verhouding tussen nieuwe sociale bewegingen en groene partij in Vlaanderen*. Leuven, Garant, 1994, 361 blz.
19. CASIER, T., *Over oude en nieuwe mythen. Ideologische achtergronden en repercussies van de politieke omwentelingen in Centraal- en Oost-Europa sinds 1985*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 1994, 365 blz.
20. DE RYNCK, F., *Streekontwikkeling in Vlaanderen. Besturingsverhoudingen en beleidsnetwerken in bovenlokale ruimtes*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, Afdeling Bestuurswetenschap, K.U.Leuven, 1995, 432 blz.
21. DEVOS, G., *De flexibilisering van het secundair onderwijs in Vlaanderen. Een organisatie-sociologische studie van macht en institutionalisering*. Leuven, Acco, 1995, 447 blz.
22. VAN TRIER, W., *Everyone A King? An investigation into the meaning and significance of the debate on basic incomes with special references to three episodes from the British inter-War experience*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 1995, vi+501 blz.
23. SELS, L., *De overheid viert de teugels. De effecten op organisatie en personeelsbeleid in de autonome overheidsbedrijven*. Leuven, Acco, 1995, 454 blz.
24. HONG, K.J., *The C.S.C.E. Security Regime Formation: From Helsinki to Budapest*. Leuven, Acco, 1996, 350 blz.
25. RAMEZANZADEH, A., *Internal and international dynamics of ethnic conflict. The Case of Iran*. Leuven, Acco, 1996, 273 blz.
26. HUYSMANS, J., *Making/Unmaking European Disorder. Meta-Theoretical, Theoretical and Empirical Questions of Military Stability after the Cold War*. Leuven, Acco, 1996, 250 blz.
27. VAN DEN BULCK J., *Kijkbuis kennis. De rol van televisie in de sociale en cognitieve constructie van de realiteit*. Leuven, Acco, 1996, 242 blz.

28. JEMADU Aleksius, *Sustainable Forest Management in the Context of Multi-level and Multi-actor Policy Processes*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, Afdeling Bestuur en Overheidsmanagement, K.U.Leuven, 1996, 310 blz.
29. HENDRAWAN Sanerya, *Reform and Modernization of State Enterprises. The Case of Indonesia*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, Afdeling Bestuur en Overheidsmanagement, K.U.Leuven, 1996, 372 blz.
30. MUIJS Roland Daniël, *Self, School and Media: A Longitudinal Study of Media Use, Self-Concept, School Achievement and Peer Relations among Primary School Children*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, 1997, 316 blz.
31. WAEGE Hans, *Vertogen over de relatie tussen individu en gemeenschap*. Leuven, Acco, 1997, 382 blz.
32. FIERS Stefaan, *Partijvoorzitters in België of 'Le parti, c'est moi'?* Leuven, Acco, 1998, 419 blz.
33. SAMOY Erik, *Ongeschied of ongewenst? Een halve eeuw arbeidsmarktbeleid voor gehandicapten*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 1998, 640 blz.
34. KEUKELEIRE Stephan, *Het Gemeenschappelijk Buitenlands en Veiligheidsbeleid (GBVB): het buitenlands beleid van de Europese Unie op een dwaalspoor*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, Afdeling Internationale Betrekkingen, K.U.Leuven, 1998, 452 blz.
35. VERLINDEN Ann, *Het ongewone alledaagse: over zwarte katten, horoscopen, miraculeuze genezingen en andere geloofselementen en praktijken. Een sociologie van het zogenaamde bijgeloof*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 1999, 387 blz. + bijlagen.
36. CARTON Ann, *Een interviewernetwerk: uitwerking van een evaluatieprocedure voor interviewers*. Leuven, Departement Sociologie, 1999, 379 blz. + bijlagen.
37. WANG Wan-Li, *Understanding Taiwan-EU Relations: An Analysis of the Years from 1958 to 1998*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, Afdeling Internationale Betrekkingen, K.U.Leuven, 1999, 326 blz. + bijlagen.
38. WALRAVE Michel, *Direct Marketing en Privacy. De verhouding tussen direct marketingscommunicatie en de bescherming van de informationele en de relationele privacy van consumenten*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, 1999, 480 blz. + bijlagen.
39. KOCHUYT Thierry, *Over een ondercultuur. Een cultuursociologische studie naar de relatieve deprivatie van arme gezinnen*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 1999, 386 blz. + bijlagen.
40. WETS Johan, *Waarom onderweg? Een analyse van de oorzaken van grootschalige migratie- en vluchtelingenstromen*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, Afdeling Internationale Betrekkingen, K.U.Leuven, 1999, 321 blz. + bijlagen.
41. VAN HOOTEGEM Geert, *De draaglijke traagheid van het management. Productie- en Personeelsbeleid in de industrie*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 1999, 471 blz. + bijlagen.
42. VANDEBOSCH Heidi, *Een geboeid publiek? Het gebruik van massamedia door gedetineerden*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, 1999, 375 blz. + bijlagen.
43. VAN HOVE Hildegard, *De weg naar binnen. Spiritualiteit en zelfontplooiing*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2000, 369 blz. + bijlagen.
44. HUYS Rik, *Uit de band? De structuur van arbeidsverdeling in de Belgische autoassemblagebedrijven*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2000, 464 blz. + bijlagen.
45. VAN RUYSEVELDT Joris, *Het belang van overleg. Voorwaarden voor macroresponsieve CAO-onderhandelingen in de marktsector*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2000, 349 blz. + bijlagen.
46. DEPAUW Sam, *Cohesie in de parlementsfracties van de regeringsmeerderheid. Een vergelijkend onderzoek in België, Frankrijk en het Verenigd Koninkrijk (1987-97)*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2000, 510 blz. + bijlagen.
47. BEYERS Jan, *Het maatschappelijk draagvlak van het Europees beleid en het einde van de permissieve consensus. Een empirisch onderzoek over politiek handelen in een meerlagig politiek stelsel*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2000, 269 blz. + bijlagen.
48. VAN DEN BULCK Hilde, *De rol van de publieke omroep in het project van de moderniteit. Een analyse van de bijdrage van de Vlaamse publieke televisie tot de creatie van een nationale cultuur en identiteit (1953-1973)*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, 2000, 329 blz. + bijlagen.
49. STEEN Trui, *Krachtlijnen voor een nieuw personeelsbeleid in de Vlaamse gemeenten. Een studie naar de sturing en implementatie van veranderingsprocessen bij de overheid*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2000, 340 blz. + bijlagen.

50. PICKERY Jan, *Applications of Multilevel Analysis in Survey Data Quality Research. Random Coefficient Models for Respondent and Interviewer Effects*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2000, 200 blz. + bijlagen.
51. DECLERCQ Aniana (Anja), *De complexe zoektocht tussen orde en chaos. Een sociologische studie naar de differentiatie in de institutionele zorgregimes voor dementerende ouderen*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2000, 260 blz. + bijlagen.
52. VERSCHRAEGEN Gert, *De maatschappij zonder eigenschappen. Systeemtheorie, sociale differentiatie en moraal*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2000, 256 blz. + bijlagen.
53. DWIKARDANA Sapta, *The Political Economy of Development and Industrial Relations in Indonesia under the New Order Government*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2001, 315 blz. + bijlagen.
54. SAUER Tom, *Nuclear Inertia. US Nuclear Weapons Policy after the Cold War (1990-2000)*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2001, 358 blz. + bijlagen.
55. HAJNAL Istvan, *Classificatie in de sociale wetenschappen. Een evaluatie van de nauwkeurigheid van een aantal clusteranalysemethoden door middel van simulaties*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2001, 340 blz. + bijlagen.
56. VAN MEERBEECK Anne, *Het doopsel: een familieritueel. Een sociologische analyse van de betekenissen van dopen in Vlaanderen*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2001, 338 blz. + bijlagen.
57. DE PRINS Peggy, *Zorgen om zorg(arbeid). Een vergelijkend onderzoek naar oorzaken van stress en maatzorg in Vlaamse rusthuizen*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2001, 363 blz. + bijlagen.
58. VAN BAVEL Jan, *Demografische reproductie en sociale evolutie: geboortebeperving in Leuven 1840-1910*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2001, 362 blz. + bijlagen.
59. PRINSLOO Riana, *Subnationalism in a Cleavaged Society with Reference to the Flemish Movement since 1945*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2001, 265 blz. + bijlagen.
60. DE LA HAYE Jos, *Missed Opportunities in Conflict Management. The Case of Bosnia-Herzegovina (1987-1996)*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2001, 283 blz. + bijlagen.
61. ROMMEL Ward, *Heeft de sociologie nood aan Darwin? Op zoek naar de verhouding tussen evolutiepsychologie en sociologie*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2002, 287 blz. + bijlagen.
62. VERVLIET Chris, *Vergelijking tussen Duits en Belgisch federalisme, ter toetsing van een neofunctionalistisch verklaringsmodel voor bevoegdheidsverschuivingen tussen nationale en subnationale overheden: een analyse in het economisch beleidsdomein*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2002, 265 blz. + bijlagen.
63. DHOEST Alexander, *De verbeelde gemeenschap: Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, 2002, 384 blz. + bijlagen.
64. VAN REETH Wouter, *The Bearable Lightness of Budgeting. The Uneven Implementation of Performance Oriented Budget Reform Across Agencies*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2002, 380 blz. + bijlagen.
65. CAMBRÉ Bart, *De relatie tussen religiositeit en ethnocentrisme. Een contextuele benadering met cross-culturele data*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2002, 257 blz. + bijlagen.
66. SCHEERS Joris, *Koffie en het aroma van de stad. Tropische (re-)productiestructuren in ruimtelijk perspectief. Casus centrale kustvlakte van Ecuador*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2002, 294 blz. + bijlagen.
67. VAN ROMPAEY Veerle, *Media on / Family off? An integrated quantitative and qualitative investigation into the implications of Information and Communication Technologies (ICT) for family life*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, 2002, 232 blz. + bijlagen.
68. VERMEERSCH Peter, *Roma and the Politics of Ethnicity in Central Europe. A Comparative Study of Ethnic Minority Mobilisation in the Czech Republic, Hungary and Slovakia in the 1990s*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2002, 317 blz. + bijlagen.
69. GIELEN Pascal, *Pleidooi voor een symmetrische kunstsociologie. Een sociologische analyse van artistieke selectieprocessen in de sectoren van de hedendaagse dans en de beeldende kunst in Vlaanderen*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2002, 355 blz. + bijlagen.
70. VERHOEST Koen, *Resultaatgericht verzelfstandigen. Een analyse vanuit een verruimd principaal-agent perspectief*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2002, 352 blz. + bijlagen.

71. LEFÈVRE Pascal, *Willy Vandersteens Suske en Wiske in de krant (1945-1971). Een theoretisch kader voor een vormelijke analyse van strips*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, 2003, 186 blz. (A3) + bijlagen.
72. WELKENHUYSEN-GYBELS Jerry, *The Detection of Differential Item Functioning in Likert Score Items*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2003, 222 blz. + bijlagen.
73. VAN DE PUTTE Bart, *Het belang van de toegeschreven positie in een moderniserende wereld. Partnerkeuze in 19de-eeuwse Vlaamse steden (Leuven, Aalst en Gent)*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2003, 425 blz. + bijlagen.
74. HUSTINX Lesley, *Reflexive modernity and styles of volunteering: The case of the Flemish Red Cross volunteers*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2003, 363 blz. + bijlagen.
75. BEKE Wouter, *De Christelijke Volkspartij tussen 1945 en 1968. Breuklijnen en pacificatiemechanismen in een catch-allpartij*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2004, 423 blz. + bijlagen.
76. WAYENBERG Ellen, *Vernieuwingen in de Vlaamse centrale - lokale verhoudingen: op weg naar partnerschap? Een kwalitatieve studie van de totstandkoming en uitvoering van het sociale impulsbeleid*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2004, 449 blz. + bijlagen.
77. MAESSCHALCK Jeroen, *Towards a Public Administration Theory on Public Servants' Ethics. A Comparative Study*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2004, 374 blz. + bijlagen.
78. VAN HOYWEGHEN Ine, *Making Risks. Travels in Life Insurance and Genetics*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2004, 248 blz. + bijlagen.
79. VAN DE WALLE Steven, *Perceptions of Administrative Performance: The Key to Trust in Government?* Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2004, 261 blz. + bijlagen.
80. WAUTERS Bram, *Verkiezingen in organisaties*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2004, 707 blz. + bijlagen.
81. VANDERLEYDEN Lieve, *Het Belgische/Vlaamse ouderenbeleid in de periode 1970-1999 gewikt en gewogen*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2004, 386 blz. + bijlagen.
82. HERMANS Koen, *De actieve welvaartsstaat in werking. Een sociologische studie naar de implementatie van het activeringsbeleid op de werkvloer van de Vlaamse OCMW's*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven, 2005, 300 blz. + bijlagen.
83. BEVIGLIA ZAMPETTI Americo, *The Notion of 'Fairness' in International Trade Relations: the US Perspective*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2005, 253 blz. + bijlagen.
84. ENGELEN Leen, *De verbeelding van de Eerste Wereldoorlog in de Belgische speelfilm (1913-1939)*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, 2005, 290 blz. + bijlagen.
85. VANDER WEYDEN Patrick, *Effecten van kiessystemen op partijsystemen in nieuwe democratieën*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven/K.U.Brussel, 2005, 320 blz. + bijlagen.
86. VAN HECKE Steven, *Christen-democraten en conservatieven in de Europese Volkspartij. Ideologische verschillen, nationale tegenstellingen en transnationale conflicten*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2005, 306 blz. + bijlagen.
87. VAN DEN VONDER Kurt, *"The Front Page" in Hollywood. Een geïntegreerde historisch-poëtische analyse*. Leuven, Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, 2005, 517 blz. + bijlagen.
88. VAN DEN TROOST Ann, *Marriage in Motion. A Study on the Social Context and Processes of Marital Satisfaction*. Leuven, Departement Sociologie, K.U.Leuven/R.U.Nijmegen, Nederland, 2005, 319 blz. + bijlagen.
89. ERTUGAL Ebru, *Prospects for regional governance in Turkey on the road to EU membership: Comparison of three regions*. Leuven, Departement Politieke Wetenschappen, K.U.Leuven, 2005, 384 blz. + bijlagen.
90. BENIJTS Tim, *De keuze van beleidsinstrumenten. Een vergelijkend onderzoek naar duurzaam sparen en beleggen in België en Nederland*. Leuven, Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2005, 501 blz. + bijlagen
91. MOLLIKA Marcello, *The Management of Death and the Dynamics of an Ethnic Conflict: The Case of the 1980-81 Irish National Liberation Army (INLA) Hunger Strikes in Northern Ireland*. Leuven, Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2005, 168 blz. + bijlagen
92. HEERWEGH Dirk, *Web surveys. Explaining and reducing unit nonresponse, item nonresponse and partial nonresponse*. Leuven, Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologie [CeSO], K.U.Leuven, 2005, 350 blz. + bijlagen

93. GELDERS David (Dave), *Communicatie over nog niet aanvaard beleid: een uitdaging voor de overheid?* Leuven, Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2005, (Boekdeel 1 en 2) 502 blz. + bijlagenboek
94. PUT Vital, *Normen in performance audits van rekenkamers. Een casestudie bij de Algemene Rekenkamer en het National Audit Office.* Leuven, Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2005, 209 blz. + bijlagen
95. MINNEBO Jurgen, *Trauma recovery in victims of crime: the role of television use.* Leuven, Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2006, 187 blz. + bijlagen
96. VAN DOOREN Wouter, *Performance Measurement in the Flemish Public Sector: A Supply and Demand Approach.* Leuven, Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2006, 245 blz. + bijlagen
97. GIJSELINCKX Caroline, *Kritisch Realisme en Sociologisch Onderzoek. Een analyse aan de hand van studies naar socialisatie in multi-etnische samenlevingen.* Leuven, Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologie [CeSO], K.U.Leuven, 2006, 305 blz. + bijlagen
98. ACKAERT Johan, *De burgemeestersfunctie in België. Analyse van haar legitimering en van de bestaande rolpatronen en conflicten.* Leuven, Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2006, 289 blz. + bijlagen
99. VLEMINCKX Koen, *Towards a New Certainty: A Study into the Recalibration of the Northern-Tier Conservative Welfare States from an Active Citizens Perspective.* Leuven, Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologie [CeSO], K.U.Leuven, 2006, 381 blz. + bijlagen
100. VIZI Balázs, *Hungarian Minority Policy and European Union Membership. An Interpretation of Minority Protection Conditionality in EU Enlargement.* Leuven, Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2006, 227 blz. + bijlagen
101. GEERARDYN Aagje, *Het goede doel als thema in de externe communicatie. Bedrijfscommunicatie met een sociaal gezicht?* Leuven, Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2006, 272 blz. + bijlagen
102. VANCOPPENOLLE Diederik, *De ambtelijke beleidsvormingsrol verkend en getoetst in meervoudig vergelijkend perspectief. Een two-level analyse van de rol van Vlaamse ambtenaren in de Vlaamse beleidsvorming.* Leuven, Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2006, 331 blz. + bijlagenboek
103. DOM Leen, *Ouders en scholen: partnerschap of (ongelijke) strijd? Een kwalitatief onderzoek naar de relatie tussen ouders en scholen in het lager onderwijs.* Leuven, Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2006, 372 blz. + bijlagen
104. NOPPE Jo, *Van kiesprogramma tot regeerakkoord. De beleidsonderhandelingen tussen de politieke partijen bij de vorming van de Belgische federale regering in 1991-1992 en in 2003.* Leuven, Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2006, 364 blz. + bijlagen
105. YASUTOMI Atsushi, *Alliance Enlargement: An Analysis of the NATO Experience.* Leuven, Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2006, 294 blz. + bijlagen
106. VENTURINI Gian Lorenzo, *Poor Children in Europe. An Analytical Approach to the Study of Poverty in the European Union 1994-2000.* Dipartimento di Scienze Sociali, Università degli studi di Torino, Torino (Italië) / Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2006, 192 blz. + bijlagen
107. EGGERMONT Steven, *The impact of television viewing on adolescents' sexual socialization.* Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2006, 244 blz. + bijlagen
108. STRUYVEN Ludovicus, *Hervormingen tussen drang en dwang. Een sociologisch onderzoek naar de komst en de gevolgen van marktwerking op het terrein van arbeidsbemiddeling.* Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2006, 323 blz. + bijlagen
109. BROOS Agnetha, *De digitale kloof in de computergeneratie: ICT-exclusie bij adolescenten.* School voor Massa-communicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2006, 215 blz. + bijlagen
110. PASPALANOVA Mila, *Undocumented and Legal Eastern European Immigrants in Brussels.* Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven/K.U.Brussel, 2006, 383 blz. + bijlagen
111. CHUN Kwang Ho, *Democratic Peace Building in East Asia in Post-Cold War Era. A Comparative Study.* Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2006, 297 blz. + bijlagen
112. VERSCHUERE Bram, *Autonomy & Control in Arm's Length Public Agencies: Exploring the Determinants of Policy Autonomy.* Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2006, 363 blz. + bijlagenboek
113. VAN MIERLO Jan, *De rol van televisie in de cultivatie van percepties en attitudes in verband met geneeskunde en gezondheid.* Onderzoekseenheid: School voor Massa-communicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2007, 363 blz. + bijlagen

114. VENCATO Maria Francesca, *The Development Policy of the CEECs: the EU Political Rationale between the Fight Against Poverty and the Near Abroad*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2007, 276 blz. + bijlagen
115. GUTSCHOVEN Klaas, *Gezondheidsempowerment en de paradigmaverschuiving in de gezondheidszorg: de rol van het Internet*. Onderzoekseenheid: School voor Massa-communicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2007, 330 blz. + bijlagen
116. OKEMWA James, *Political Leadership and Democratization in the Horn of Africa (1990-2000)* Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2007, 268 blz. + bijlagen
117. DE COCK Rozane, *Trieste Vedetten? Assisenverslaggeving in Vlaamse kranten*. Onderzoekseenheid: School voor Massa-communicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2007, 257 blz. + bijlagen
118. MALLIET Steven, *The Challenge of Videogames to Media Effect Theory*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Mediacultuur en communicatietechnologie [CMC], K.U.Leuven, 2007, 187 blz. + bijlagen
119. VANDECASTEELE Leen, *Dynamic Inequalities. The Impact of Social Stratification Determinants on Poverty Dynamics in Europe*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2007, 246 blz. + bijlagen
120. DONOSO Veronica, *Adolescents and the Internet: Implications for Home, School and Social Life*. Onderzoekseenheid: School voor Massa-communicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2007, 264 blz. + bijlagen
121. DOBRE Ana Maria, *Europeanisation From A Neo-Institutionalist Perspective: Experiencing Territorial Politics in Spain and Romania*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2007, 455 blz. + bijlagen
122. DE WIT Kurt, *Universiteiten in Europa in de 21e eeuw. Netwerken in een veranderende samenleving*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2007, 362 blz. + bijlagen
123. CORTVRIENDT Dieter, *The Becoming of a Global World: Technology / Networks / Power / Life*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2008, 346 blz. + bijlagen
124. VANDER STICHELE Alexander, *De culturele alleseter? Een kwantitatief en kwalitatief onderzoek naar 'culturele omnivoriteit' in Vlaanderen*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2008, 414 blz. + bijlagen(boek)
125. LIU HUANG Li-chuan, *A Biographical Study of Chinese Restaurant People in Belgium: Strategies for Localisation*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2008, 365 blz. + bijlagen
126. DEVILLÉ Aleidis, *Schuilten in de schaduw. Een sociologisch onderzoek naar de sociale constructie van verblijfsillegaliteit*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2008, 469 blz. + bijlagen
127. FABRE Elodie, *Party Organisation in a multi-level setting: Spain and the United Kingdom*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2008, 282 blz. + bijlagen
128. PELGRIMS Christophe, *Politieke actoren en bestuurlijke hervormingen. Een stakeholder benadering van Beter Bestuurlijk Beleid en Copernicus*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2008, 374 blz. + bijlagen
129. DEBELS Annelies, *Flexibility and Insecurity. The Impact of European Variants of Labour Market Flexibility on Employment, Income and Poverty Dynamics*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2008, 366 blz. + bijlagen
130. VANDENABEELE Wouter, *Towards a public administration theory of public service motivation*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2008, 306 blz. + bijlagen
131. DELREUX Tom, *The European union negotiates multilateral environmental agreements: an analysis of the internal decision-making process*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2008, 306 blz. + bijlagen
132. HERTOEG Katrien, *Religious Peacebuilding: Resources and Obstacles in the Russian Orthodox Church for Sustainable Peacebuilding in Chechnya*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2008, 515 blz. + bijlagen
133. PYPE Katrien, *The Making of the Pentecostal Melodrama. Mimesis, Agency and Power in Kinshasa's Media World (DR Congo)*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Antropologie in Afrika [IARA], K.U.Leuven, 2008, 401 blz. + bijlagen + dvd
134. VERPOEST Lien, *State Isomorphism in the Slavic Core of the Commonwealth of Independent States (CIS). A Comparative Study of Postcommunist Geopolitical Pluralism in Russia, Ukraine and Belarus*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2008, 412 blz. + bijlagen
135. VOETS Joris, *Intergovernmental relations in multi-level arrangements: Collaborative public management in Flanders*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2008, 260 blz. + bijlagen

136. LAENEN Ria, *Russia's 'Near Abroad' Policy and Its Compatriots (1991-2001). A Former Empire In Search for a New Identity*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2008, 293 blz. + bijlagen
137. PEDZIWIATR Konrad Tomasz, *The New Muslim Elites in European Cities: Religion and Active Social Citizenship Amongst Young Organized Muslims in Brussels and London*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2008, 483 blz. + bijlagen
138. DE WEERDT Yve, *Jobkenmerken en collectieve deprivatie als verklaring voor de band tussen de sociale klasse en de economische attitudes van werknemers in Vlaanderen*. Onderzoekseenheden: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO] en Onderzoeksgroep Arbeids-, Organisatie- en Personeelspsychologie, K.U.Leuven, 2008, 155 blz. + bijlagen
139. FADIL Nadia, *Submitting to God, submitting to the Self. Secular and religious trajectories of second generation Maghrebi in Belgium*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2008, 370 blz. + bijlagen
140. BEUSELINCK Eva, *Shifting public sector coordination and the underlying drivers of change: a neo-institutional perspective*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2008, 283 blz. + bijlagen
141. MARIS Ulrike, *Newspaper Representations of Food Safety in Flanders, The Netherlands and The United Kingdom. Conceptualizations of and Within a 'Risk Society'*. Onderzoekseenheid: School voor Massa-communicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2008, 159 blz. + bijlagen
142. WEEKERS Karolien, *Het systeem van partij- en campagnefinanciering in België: een analyse vanuit vergelijkend perspectief*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2008, 248 blz. + bijlagen
143. DRIESKENS Edith, *National or European Agents? An Exploration into the Representation Behaviour of the EU Member States at the UN Security Council*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2008, 221 blz. + bijlagen
144. DELARUE Anne, *Teamwerk: de stress getemd? Een multilevelonderzoek naar het effect van organisatieontwerp en teamwerk op het welbevinden bij werknemers in de metaalindustrie*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2009, 454 blz. + bijlagen
145. MROZOWICKI Adam, *Coping with Social Change. Life strategies of workers in Poland after the end of state socialism*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2009, 383 blz. + bijlagen
146. LIBBRECHT Liselotte, *The profile of state-wide parties in regional elections. A study of party manifestos: the case of Spain*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2009, 293 blz. + bijlagen
147. SOENEN Ruth, *De connecties van korte contacten. Een etnografie en antropologische reflectie betreffende transacties, horizontale bewegingen, stedelijke relaties en kritische indicatoren*. Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], K.U.Leuven, 2009, 231 blz. + bijlagen
148. GEERTS David, *Sociability Heuristics for Interactive TV. Supporting the Social Uses of Television*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Mediacultuur en Communicatietechnologie [CMC], K.U.Leuven, 2009, 201 blz. + bijlagen
149. NEEFS Hans, *Between sin and disease. A historical-sociological study of the prevention of syphilis and AIDS in Belgium (1880-2000)*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2009, 398 blz. + bijlagen
150. BROUCKER Bruno, *Externe opleidingen in overheidsmanagement en de transfer van verworven kennis. Casestudie van de federale overheid*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2009, 278 blz. + bijlagen
151. KASZA Artur, *Policy Networks and the Regional Development Strategies in Poland. Comparative case studies from three regions*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2009, 485 blz. + bijlagen
152. BEULLENS Kathleen, *Stuurloos? Een onderzoek naar het verband tussen mediagebruik en risicogedrag in het verkeer bij jongeren*. Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2009, 271 blz. + bijlagen
153. OPGENHAFFEN Michaël, *Multimedia, Interactivity, and Hypertext in Online News: Effect on News Processing and Objective and Subjective Knowledge*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Mediacultuur en Communicatietechnologie [CMC], K.U.Leuven, 2009, 233 blz. + bijlagen
154. MEULEMAN Bart, *The influence of macro-sociological factors on attitudes toward immigration in Europe. A cross-cultural and contextual approach*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2009, 276 blz. + bijlagen
155. TRAPPERS Ann, *Relations, Reputations, Regulations: An Anthropological Study of the Integration of Romanian Immigrants in Brussels, Lisbon and Stockholm*. Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], K.U.Leuven, 2009, 228 blz. + bijlagen

156. QUINTELIER Ellen, *Political participation in late adolescence. Political socialization patterns in the Belgian Political Panel Survey*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2009, 288 blz. + bijlagen
157. REESKENS Tim, *Ethnic and Cultural Diversity, Integration Policies and Social Cohesion in Europe. A Comparative Analysis of the Relation between Cultural Diversity and Generalized Trust in Europe*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2009, 298 blz. + bijlagen
158. DOSSCHE Dorien, *How the research method affects cultivation outcomes*. Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2010, 254 blz. + bijlagen
159. DEJAEGHERE Yves, *The Political Socialization of Adolescents. An Exploration of Citizenship among Sixteen to Eighteen Year Old Belgians*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2010, 240 blz. + bijlagen
160. GRYP Stijn, *Flexibiliteit in bedrijf - Balanceren tussen contractuele en functionele flexibiliteit*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2010, 377 blz. + bijlagen
161. SONCK Nathalie, *Opinion formation: the measurement of opinions and the impact of the media*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2010, 420 blz. + bijlagen
162. VISSERS Sara, *Internet and Political Mobilization. The Effects of Internet on Political Participation and Political Equality*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2010, 374 blz. + bijlagen
163. PLANCKE Carine, « J'irai avec toi » : désirs et dynamiques du maternel dans les chants et les danses punu (Congo-Brazzaville). Onderzoekseenheden: Instituut voor Antropologie in Afrika [IARA], K.U.Leuven / Laboratoire d'Anthropologie Sociale [LAS, Parijs], EHESS, 2010, 398 blz. + bijlagenboek + DVD + CD
164. CLAES Ellen, *Schools and Citizenship Education. A Comparative Investigation of Socialization Effects of Citizenship Education on Adolescents*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2010, 331 blz. + bijlagen
165. LEMAL Marijke, *"It could happen to you." Television and health risk perception*. Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2010, 316 blz. + bijlagen
166. LAMLE Nankap Elias, *Laughter and conflicts. An anthropological exploration into the role of joking relationships in conflict mediation in Nigeria: A case study of Funyallang in Tarokland*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Antropologie in Afrika [IARA], K.U.Leuven, 2010, 250 blz. + bijlagen
167. DOGRUEL Fulya, *Social Transition Across Multiple Boundaries: The Case of Antakya on The Turkish-Syrian Border*. Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], K.U.Leuven, 2010, 270 blz. + bijlagen
168. JANSOVA Eva, *Minimum Income Schemes in Central and Eastern Europe*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2010, 195 blz. + bijlagen
169. IYAKA Buntine (François-Xavier), *Les Politiques des Réformes Administratives en République Démocratique du Congo (1990-2010)*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2010, 269 blz. + bijlagen
170. MAENEN Seth, *Organizations in the Offshore Movement. A Comparative Study on Cross-Border Software Development and Maintenance Projects*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2010, 296 blz. + bijlagen
171. FERRARO Gianluca, *Domestic Implementation of International Regimes in Developing Countries. The Case of Marine Fisheries in P.R. China*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2010, 252 blz. + bijlagen
172. van SCHAIK Louise, *Is the Sum More than Its Parts? A Comparative Case Study on the Relationship between EU Unity and its Effectiveness in International Negotiations*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2010, 219 blz. + bijlagen
173. SCHUNZ Simon, *European Union foreign policy and its effects - a longitudinal study of the EU's influence on the United Nations climate change regime (1991-2009)*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2010, 415 blz. + bijlagen
174. KHEGAI Janna, *Shaping the institutions of presidency in the post-Soviet states of Central Asia: a comparative study of three countries..* Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2010, 193 blz. + bijlagen
175. HARTUNG Anne, *Structural Integration of Immigrants and the Second Generation in Europe: A Study of Unemployment Durations and Job Destinations in Luxembourg, Belgium and Germany*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2010, 285 blz. + bijlagen
176. STERLING Sara, *Becoming Chinese: Ethnic Chinese-Venezuelan Education Migrants and the Construction of Chineseness*. Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], K.U.Leuven, 2010, 225 blz. + bijlagen

177. CUVELIER Jeroen, *Men, mines and masculinities in Katanga: the lives and practices of artisanal miners in Lwambo (Katanga province, DR Congo)*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Antropologie in Afrika [IARA], K.U.Leuven, 2011, 302 blz. + bijlagen
178. DEWACHTER Sara, *Civil Society Participation in the Honduran Poverty Reduction Strategy: Who takes a seat at the pro-poor table?* Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2011, 360 blz. + bijlagen
179. ZAMAN Bieke, *Laddering method with preschoolers. Understanding preschoolers' user experience with digital media*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Mediacultuur en Communicatietechnologie [CMC], K.U.Leuven, 2011, 222 blz. + bijlagen
180. SULLE Andrew, *Agencification of Public Service Management in Tanzania: The Causes and Control of Executive Agencies*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2011, 473 blz. + bijlagen
181. KOEMAN Joyce, *Tussen commercie en cultuur: Reclamepercepties van autochtone en allochtone jongeren in Vlaanderen*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Mediacultuur en Communicatietechnologie [CMC], K.U.Leuven, 2011, 231 blz. + bijlagen
182. GONZALEZ GARIBAY Montserrat, *Turtles and teamsters at the GATT/WTO. An analysis of the developing countries' trade-labor and trade-environment policies during the 1990s*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2011, 403 blz. + bijlagen
183. VANDEN ABEELE Veronika, *Motives for Motion-based Play. Less flow, more fun*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Mediacultuur en Communicatietechnologie [CMC], K.U.Leuven, 2011, 227 blz. + bijlagen
184. MARIEN Sofie, *Political Trust. An Empirical Investigation of the Causes and Consequences of Trust in Political Institutions in Europe*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2011, 211 blz. + bijlagen
185. JANSSENS Kim, *Living in a material world: The effect of advertising on materialism*. Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], K.U.Leuven, 2011, 197 blz. + bijlagen
186. DE SCHUTTER Bob, *De betekenis van digitale spellen voor een ouder publiek*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Mediacultuur en Communicatietechnologie [CMC], K.U.Leuven, 2011, 339 blz. + bijlagen
187. MARX Axel, *Global Governance and Certification. Assessing the Impact of Non-State Market Governance*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2011, 140 blz. + bijlagen
188. HESTERS Delphine, *Identity, culture talk & culture. Bridging cultural sociology and integration research - a study on second generation Moroccan and native Belgian residents of Brussels and Antwerp*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven, 2011, 440 blz. + bijlagen
189. AL-FATTAL Rouba, *Transatlantic Trends of Democracy Promotion in the Mediterranean: A Comparative Study of EU, US and Canada Electoral Assistance in the Palestinian Territories (1995-2010)*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2011, 369 blz. + bijlagen
190. MASUY Amandine, *How does elderly family care evolve over time? An analysis of the care provided to the elderly by their spouse and children in the Panel Study of Belgian Households 1992-2002*. Onderzoekseenheden: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], K.U.Leuven / Institute of Analysis of Change in Contemporary and Historical Societies [IACCHOS], Université Catholique de Louvain, 2011, 421 blz. + bijlagen
191. BOUTELIGIER Sofie, *Global Cities and Networks for Global Environmental Governance*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2011, 263 blz. + bijlagen
192. GÖKSEL Asuman, *Domestic Change in Turkey: An Analysis of the Extent and Direction of Turkish Social Policy Adaptation to the Pressures of European Integration in the 2000s*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2011, 429 blz. + bijlagen
193. HAPPAERTS Sander, *Sustainable development between international and domestic forces. A comparative analysis of subnational policies*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], K.U.Leuven, 2011, 334 blz. + bijlagen
194. VANHOUTTE Bram, *Social Capital and Well-Being in Belgium (Flanders). Identifying the Role of Networks and Context*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], K.U.Leuven, 2011, 165 blz. + bijlagen
195. VANHEE Dieter, *Bevoegdheidsoverdrachten in België: een analyse van de vijfde staatshervorming van 2001*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], K.U.Leuven, 2011, 269 blz. + bijlagen
196. DE VUYSERE Wilfried, *Neither War nor Peace. Civil-Military Cooperation in Complex Peace Operations*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2012, 594 blz. + bijlagen

197. TOUQUET Heleen, *Escaping ethnopoli: postethnic mobilization in Bosnia-Herzegovina*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2012, 301 blz. + bijlagen
198. ABTS Koenraad, *Maatschappelijk onbehagen en etnopopulisme. Burgers, ressentiment, vreemdelingen, politiek en extreem rechts*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2012, 1066 blz. + bijlagen
199. VAN DEN BRANDE Karoline, *Multi-Level Interactions for Sustainable Development. The Involvement of Flanders in Global and European Decision-Making*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2012, 427 blz. + bijlagen
200. VANDELANOITTE Pascal, *Het spectrum van het verleden. Een visie op de geschiedenis in vier Europese arthousefilms (1965-1975)*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Mediacultuur en Communicatietechnologie [CMC], KU Leuven, 2012, 341 blz. + bijlagen
201. JUSTAERT Arnout, *The European Union in the Congolese Police Reform: Governance, Coordination and Alignment?*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2012, 247 blz. + bijlagen
202. LECHKAR Iman, *Striving and Stumbling in the Name of Allah. Neo-Sunnis and Neo-Shi'ites in a Belgian Context*. Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], KU Leuven, 2012, 233 blz. + bijlagen
203. CHOI Priscilla, *How do Muslims convert to Evangelical Christianity? Case studies of Moroccans and Iranians in multicultural Brussels*. Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], KU Leuven, 2012, 224 blz. + bijlagen
204. BIRCAN Tuba, *Community Structure and Ethnocentrism. A Multilevel Approach: A case Study of Flanders (Belgium)*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], KU Leuven, 2012, 221 blz. + bijlagen
205. DESSERS Ezra, *Spatial Data Infrastructures at work. A comparative case study on the spatial enablement of public sector processes*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2012, 314 blz. + bijlagen
206. PLASQUY Eddy, *La Romería del Rocío: van een lokale celebratie naar een celebratie van lokaliteit. Transformaties en betekenisverschuivingen van een lokale collectieve bedevaart in Andalusië*. Onderzoekseenheid: Institute for Anthropological Research in Africa [IARA], KU Leuven, 2012, 305 blz. + bijlagen
207. BLECKMANN Laura E., *Colonial Trajectories and Moving Memories: Performing Past and Identity in Southern Kaoko (Namibia)*. Onderzoekseenheid: Institute for Anthropological Research in Africa [IARA], KU Leuven, 2012, 394 blz. + bijlagen
208. VAN CRAEN Maarten, *The impact of social-cultural integration on ethnic minority group members' attitudes towards society*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], KU Leuven, 2012, 248 blz. + bijlagen
209. CHANG Pei-Fei, *The European Union in the Congolese Police Reform: Governance, Coordination and Alignment?*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2012, 403 blz. + bijlagen
210. VAN DAMME Jan, *Interactief beleid. Een analyse van organisatie en resultaten van interactieve planning in twee Vlaamse 'hot spots'*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], KU Leuven, 2012, 256 blz. + bijlagen
211. KEUNEN Gert, *Alternatieve mainstream: een cultuursociologisch onderzoek naar selectielogica's in het Vlaamse popmuziekcircuit*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2012, 292 blz. + bijlagen
212. FUNK DECKARD Julianne, *'Invisible' Believers for Peace: Religion and Peacebuilding in Postwar Bosnia-Herzegovina*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2012, 210 blz. + bijlagen
213. YILDIRIM Esma, *The Triple Challenge: Becoming a Citizen and a Female Pious Muslim. Turkish Muslims and Faith Based Organizations at Work in Belgium..* Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], KU Leuven, 2012, 322 blz. + bijlagen
214. ROMMEL Jan, *Organisation and Management of Regulation. Autonomy and Coordination in a Multi-Actor Setting*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], KU Leuven, 2012, 235 blz. + bijlagen
215. TROUPIN Steve, *Professionalizing Public Administration(s)? The Cases of Performance Audit in Canada and the Netherlands*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], KU Leuven, 2012, 528 blz. + bijlagen
216. GEENEN Kristien, *The pursuit of pleasure in a war-weary city, Butembo, North Kivu, DRC*. Onderzoekseenheid: Institute for Anthropological Research in Africa [IARA], KU Leuven, 2012, 262 blz. + bijlagen
217. DEMUZERE Sara, *Verklarende factoren van de implementatie van kwaliteitsmanagementtechnieken. Een studie binnen de Vlaamse overheid*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], KU Leuven, 2012, 222 blz. + bijlagen
218. EL SGHAR Hatim, *Identificatie, mediagebruik en televisienieuws. Exploratief onderzoek bij gezinnen met Marokkaanse en Turkse voorouders in Vlaanderen*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Mediastudies [IMS], KU Leuven, 2012, 418 blz. + bijlagen

219. WEETS Katrien, *Van decreet tot praktijk? Een onderzoek naar de invoering van elementen van prestatiebegroting in Vlaamse gemeenten*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], KU Leuven, 2012, 343 blz. + bijlagenbundel
220. MAES Guido, *Verborgten krachten in de organisatie: een politiek model van organisatieverandering*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2012, 304 blz. + bijlagen
221. VANDEN ABEELE Mariek (Maria), *Me, Myself and my Mobile: Status, Identity and Belongingness in the Mobile Youth Culture*. Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], KU Leuven, 2012, 242 blz. + bijlagen
222. RAMIOUL Monique, *The map is not the territory: the role of knowledge in spatial restructuring processes*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2012, 210 blz. + bijlagen
223. CUSTERS Kathleen, *Television and the cultivation of fear of crime: Unravelling the black box*. Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], KU Leuven, 2012, 216 blz. + bijlagen
224. PEELS Rafael, *Facing the paradigm of non-state actor involvement: the EU-Andean region negotiation process*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2012, 239 blz. + bijlagen
225. DIRIKX Astrid, *Good Cop - Bad Cop, Fair Cop - Dirty Cop. Het verband tussen mediagebruik en de houding van jongeren ten aanzien van de politie*. Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], KU Leuven, 2012, 408 blz. + bijlagen
226. VANLANGENAKKER Ine, *Uitstroom in het regionale parlement en het leven na het mandaat. Een verkennend onderzoek in Catalonië, Saksen, Schotland, Vlaanderen en Wallonië*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], KU Leuven, 2012, 255 blz. + bijlagen
227. ZHAO Li, *New Co-operative Development in China: An Institutional Approach*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2012, 256 blz. + bijlagen
228. LAMOTE Frederik, *Small City, Global Scopes: An Ethnography of Urban Change in Techiman, Ghana*. Onderzoekseenheid: Institute for Anthropological Research in Africa [IARA], KU Leuven, 2012, 261 blz. + bijlagen
229. SEYREK Demir Murat, *Role of the NGOs in the Integration of Turkey to the European Union*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], KU Leuven, 2012, 313 blz. + bijlagen
230. VANDEZANDE Mattijs, *Born to die. Death clustering and the intergenerational transmission of infant mortality, the Antwerp district, 1846-1905*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2012, 179 blz. + bijlagen
231. KUHK Annette, *Means for Change in Urban Policies - Application of the Advocacy Coalition Framework (ACF) to analyse Policy Change and Learning in the field of Urban Policies in Brussels and particularly in the subset of the European Quarter*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], KU Leuven, 2013, 282 blz. + bijlagen
232. VERLEDEN Frederik, *De 'vertegenwoordigers van de Natie' in partijdienst. De verhouding tussen de Belgische politieke partijen en hun parlementsleden (1918-1970)*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Politicologie [CePO], KU Leuven, 2013, 377 blz. + bijlagen
233. DELBEKE Karlien, *Analyzing 'Organizational justice'. An explorative study on the specification and differentiation of concepts in the social sciences*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], KU Leuven, 2013, 274 blz. + bijlagen
234. PLATTEAU Eva, *Generations in organizations. Ageing workforce and personnel policy as context for intergenerational conflict in local government*. Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], KU Leuven, 2013, 322 blz. + bijlagen
235. DE JONG Sijbren, *The EU's External Natural Gas Policy – Caught Between National Priorities and Supranationalism*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2013, 234 blz. + bijlagen
236. YANASMAYAN Zeynep, *Turkey entangled with Europe? A qualitative exploration of mobility and citizenship accounts of highly educated migrants from Turkey*. Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2013, 346 blz. + bijlagen
237. GOURDIN Gregory, *De evolutie van de verhouding tussen ziekenhuisartsen en ziekenhuismanagement in België sinds de Besluitwet van 28 december 1944*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2013, 271 blz. + bijlagen
238. VANNIEUWENHUYZE Jorre, *Mixed-mode Data Collection: Basic Concepts and Analysis of Mode Effects*. Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2013, 214 blz. + bijlagen
239. RENDERS Frank, *Ruimte maken voor het andere: Auto-etnografische verhalen en zelfreflecties over het leven in een Vlaamse instelling voor personen met een verstandelijke handicap*. Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], KU Leuven, 2013, 248 blz. + bijlagen

240. VANCAUWENBERGHE Glenn, *Coördinatie binnen de Geografische Data Infrastructuur: Een analyse van de uitwisseling en het gebruik van geografische informatie in Vlaanderen..* Onderzoekseenheid: Instituut voor de Overheid [IO], KU Leuven, 2013, 236 blz. + bijlagen
241. HENDRIKS Thomas, *Work in the Rainforest: Labour, Race and Desire in a Congolese Logging Camp.* Onderzoekseenheid: Institute for Anthropological Research in Africa [IARA], KU Leuven, 2013, 351 blz. + bijlagen
242. BERGHMAN Michaël, *Context with a capital C. On the symbolic contextualization of artistic artefacts.* Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2013, 313 blz. + bijlagen
243. IKIZER Ihsan, *Social Inclusion and Local Authorities. Analysing the Implementation of EU Social Inclusion Principles by Local Authorities in Europe.* Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2013, 301 blz. + bijlagen
244. GILLEIR Christien, *Combineren in je eentje. Arbeid en gezin bij werkende alleenstaande ouders in Vlaanderen.* Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2013, 250 blz. + bijlagen
245. BEULLENS Koen, *The use of paradata to assess survey representativity. Cracks in the nonresponse paradigm.* Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2013, 216 blz. + bijlagen
246. VANDEBOSCH Laura, *Self-objectification and sexual effects of the media: an exploratory study in adolescence.* Onderzoekseenheid: School voor Massacommunicatieresearch [SMC], KU Leuven, 2013, 238 blz. + bijlagen
247. RIBBENS Wannes, *In search of the player. Perceived game realism and playing styles in digital game effects.* Onderzoekseenheid: Instituut voor Mediastudies [IMS], KU Leuven, 2013, 346 blz. + bijlagen
248. ROOS Hannelore, *Ruimte maken voor het andere: Auto-etnografische verhalen en zelfreflecties over het leven in een Vlaamse instelling voor personen met een verstandelijke handicap.* Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], KU Leuven, 2013, 349 blz. + bijlagen
249. VANASSCHE Sofie, *Stepfamily configurations and trajectories following parental divorce: A quantitative study on stepfamily situations, stepfamily relationships and the wellbeing of children.* Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2013, 274 blz. + bijlagen
250. SODERMANS An Katrien, *Parenting apart together. Studies on joint physical custody arrangements in Flanders.* Onderzoekseenheid: Centrum voor Sociologisch Onderzoek [CeSO], KU Leuven, 2013, 224 blz. + bijlagen
251. LAPPIN Richard, *Post-Conflict Democracy Assistance: An Exploration of the Capabilities-Expectations Gap in Liberia, 1996-2001 & 2003-2008.* Onderzoekseenheid: Instituut voor Internationaal en Europees Beleid [IIEB], KU Leuven, 2013, 348 blz. + bijlagen
252. VAN LOO Sofie, *Artistieke verbeelding en inpassing in de kunstwereld in het begin van de 21e eeuw. Taboe, neutralisatie en realisatie.* Onderzoekseenheid: Interculturalism, Migration and Minorities Research Centre [IMMRC], KU Leuven, 2013, 399 blz. + bijlagen
253. GEERAERT Arnout, *A Principal-Agent perspective on good governance in international sports. The European Union as ex-post control mechanism.* Onderzoekseenheid: Leuven International and European Studies [LINES], KU Leuven, 2013, 190 blz. + bijlagen

ooOoo